MUSICA
16
6
BIBLIOTECA NAZIONALE CENTRALE - FIRENZE

EDIZIONI RICORDI

BIBLIOTECA DEL PIANISTA

CARLO CZERNY

L'ARTE D'IMPROVVISARE

Op. 200.

98045

Tutti i diritti della presente Edizione sono riservati.
(PRINTED IN ITALY)

BIBLIOTECA DEL PIANISTA — EDIZIONI RICORDI — FORMATO IN-4. GRANDE

L'ARTE D'IMPROVVISARE

resa all'intelligenza dei Pianisti

DA

CARLO CZERNY

Op. 200.

98045 . . . . . (B) netti Fr. 4 —

Franco di Porto nel Regno . . . . (B) netti Fr. 4 20 | Per gli Stati dell' Unione Postale . . (B) netti Fr. 4 50

Proprietà degli Editori — Deposto a norma dei trattati internazionali.
Tutti i diritti della presente edizione sono riservati.

R. STABILIMENTO TITO DI GIO. RICORDI E FRANCESCO LUCCA

III

G. RICORDI & C.

EDITORI-STAMPATORI

MILANO — ROMA — NAPOLI — PALERMO — PARIGI — LONDRA

(PRINTED IN ITALY)

INTRODUZIONE

§ 1.

Saper improvvisare gli è essere capace, non solo d' esprimere sopra uno strumento qualunque, al momento stesso in cui si presentano le idee che l' immaginazione fornisce, ma anche di collegarle in modo che il loro assieme produca sull' uditore l'effetto d'una composizione propriamente detta. Il talento e l'arte dell' improvvisatore consistono dunque nello scegliere un' idea, sia propria, sia d'altrui, e darle issofatto, senza alcuna preparazione, una forma musicale che, quantunque più libera di quella d' un pezzo scritto, sia nondimeno sottomessa all' ordine ed alle proporzioni necessarie per essere compresa ed eccitare interesse.

§ 2.

Sebbene tale abilità possa, fino ad un certo punto, esercitarsi su parecchi strumenti, nulladimeno il Pianoforte, mercè all'estensione e alla ricchezza de' suoi mezzi, è quello che meglio le conviene, e sul quale può elevarsi fino all'altezza d' un' arte fondata sopra regole fisse, la cui coltura diventa ad un tempo un'obbligazione ed una gloria per i Pianisti valenti.

§ 3.

Il fascino particolare dell' improvvisazione consiste in ciò che vi regna una libertà, una facilità nella connessione delle idee, una spontaneità d' espressione che non si trovano nelle composizioni propriamente dette, pur quando portano il titolo di *Fantasie*. Se è permesso di paragonare un pezzo di musica bene scritto ad un edificio d'una nobile architettura, in cui la simmetria deve dominare, si può dire che una buona *Fantasia* rassomiglia ad un bel giardino inglese, ove tutto sembra gettato a caso, ma dove un piano severo ed un senso profondo si nascondono sotto la più seducente varietà.

§ 4.

Per improvvisare, come per comporre, richiedesi:

(1.°) Una capacità naturale, che in generale si rivela dall' infanzia, e ch' è riposta nella vivacità dell' immaginazione, nell' estensione della memoria musicale, nella rapidità del pensiero, nella felice organizzazione delle dita, ecc.

98045

(2.°) Uno studio completo dell' armonia in tutte le sue parti e in tutti i suoi particolari, di modo che l' abitudine di modulare conforme alle regole sia divenuta nell' esecutore una seconda natura.

(3.°) Finalmente un'esecuzione maestra, cioè dita perfettamente esercitate ad ogni sorta di difficoltà, nei diversi toni, come a tutto ciò che costituisce un suonare nobile, sensibile e grazioso; poichè l' immaginazione fornirebbe invano le migliori idee, se le dita non fossero in istato di esprimerle con tutta la facilità e la sicurezza che l' arte comporta.

Del resto, sebbene l'artista che vuole dedicarsi all' improvvisazione pubblica debba riunire tutte le qualità che abbiamo enumerate, basta nondimeno possedere una buona esecuzione per potere studiare con molto profitto il presente trattato.

§ 5.

L' arte d' improvvisare si divide in parecchi rami o parti, che si troveranno qui esposti nell'ordine in cui devonsi studiare.

(1.°) I *Preludi*, che si suonano prima di eseguire un pezzo.

(2.°) Le *Cadenze*, *Fermate*, che si collocano nel mezzo d' un pezzo per marcare un riposo, una transizione, ecc., ovvero nei concerti per terminarli.

NB. Questi due generi d' esercizi, indipendentemente dall' uso particolare che si può farne, devono essere considerati come introduzione all'arte d' improvvisare, e come parte essenziale della stessa.

(3.°) L' *Improvvisazione*, propriamente detta, che si suddivide ancora in parecchi generi, cioè:

a) Lo sviluppamento d'un solo Tema, per mezzo di tutte le forme usitate nella composizione.

b) Lo sviluppamento e la riunione di più Temi, in modo da formarne un sol tutto.

c) Il *Pot-pourri*, cioè il collegamento di parecchi motivi favoriti per mezzo di modulazioni, passi o cadenze, senza svilupparne alcuno in particolare.

d) Le *Variazioni* in tutte le forme usitate.

e) L'*Improvvisazione* nello stile legato e fugato.

f) Il *Capriccio* in tutta la sua libertà ed indipendenza.

Naturalmente tutti questi generi possono collegarsi l' un l' altro, e riunirsi in una sola e stessa *Fantasia*.

§ 6.

L' arte d' improvvisare esige disposizioni naturali; ma, poichè la maniera di coltivare tali disposizioni con uno studio in certo modo sistematico può essere sottomessa a regole fisse, lo scopo del presente trattato è di esporre questo metodo nell' ordine più chiaro e più favorevole alla rapidità dei progressi.

98045

CAPITOLO PRIMO

DEI PRELUDI.

§ 1.

Piccole Fantasie prima di incominciare un pezzo.

Questi Preludi possono essere di due specie:

(1.°) Brevissimi, e composti solamente di alcuni accordi, passi o passaggi, che servono a provare lo strumento, a disciorre le dita, od a svegliare l'attenzione dell'uditore. Questi Preludi devono terminare coll'accordo perfetto del tono in cui è scritto il pezzo da eseguirsi.

(2.°) Più lunghi e più sviluppati nel genere d'un'introduzione, che fa parte del pezzo che segue: gli è per ciò che si possono introdurvi alcuni frammenti dei motivi del pezzo medesimo. Questi Preludi, che permettono un certo sviluppamento, devono terminare con una cadenza sull'accordo della settima dominante del tono in cui è scritto il pezzo da eseguirsi; questa cadenza serve di congiunzione.

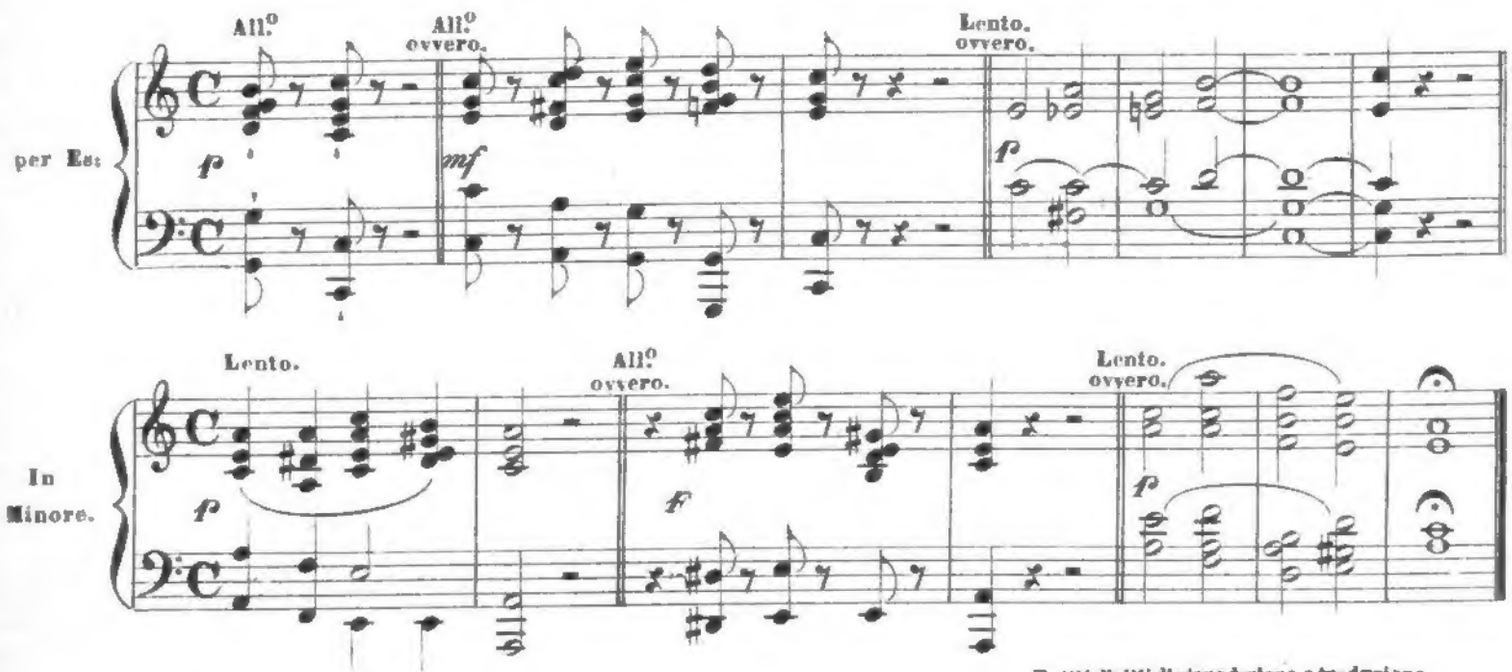
§ 2.

Della prima specie.

Un Pianista darà prova di buon gusto, specialmente nell'esecuzione di un pezzo assolo in una sala privata, se non comincerà subito col pezzo medesimo, ma si proverà dapprima con un Preludio, che gli serve a preparare gli uditori, e nel tempo stesso ad assicurarsi delle qualità dello strumento, che d'ordinario gli è straniero. È però necessario prescriversi a questo proposito una giusta misura. Quando il Pianista deve essere accompagnato da altri strumenti, bisogna ch'egli preludî colla massima concisione, e si contenti di un paio d'accordi e d'un passo brillante. Eseguendo un Concerto in pubblico (particolarmente se il Concerto comincia con un *Tutti*) ogni Preludio è fuori d'uso.

§ 3.

Esempio della maniera più breve per preludiare con alcuni accordi.



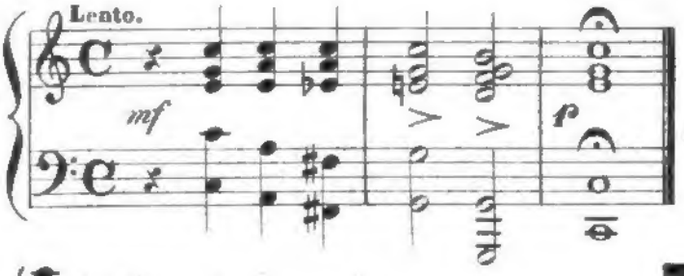
Proprietà G. RICORDI e C. Milano.

Tutti i diritti di riproduzione e traduzione sono riservati.

§ 4

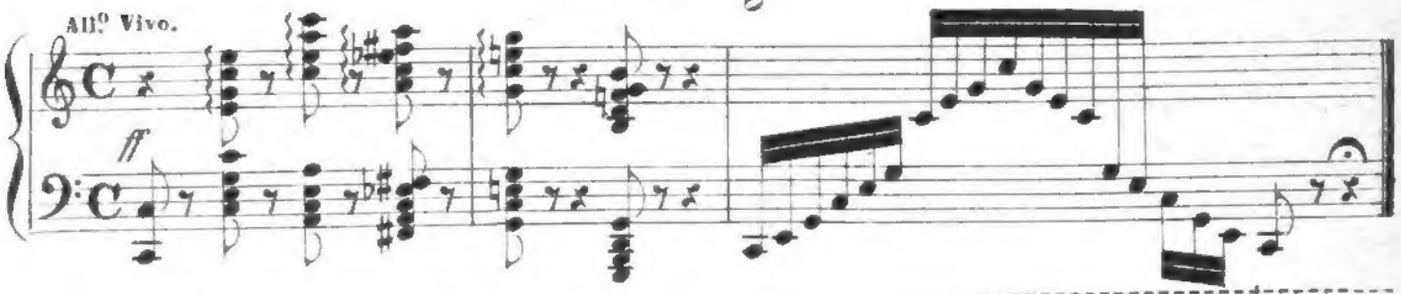
Come da ogni accordo si possono trarre i passi più differenti, così la modulazione più semplice può fornire un numero infinito di preludi melodiosi e brillanti. Scelsi per esempio questa successione d'accordi molto comune.

Esempio 1.

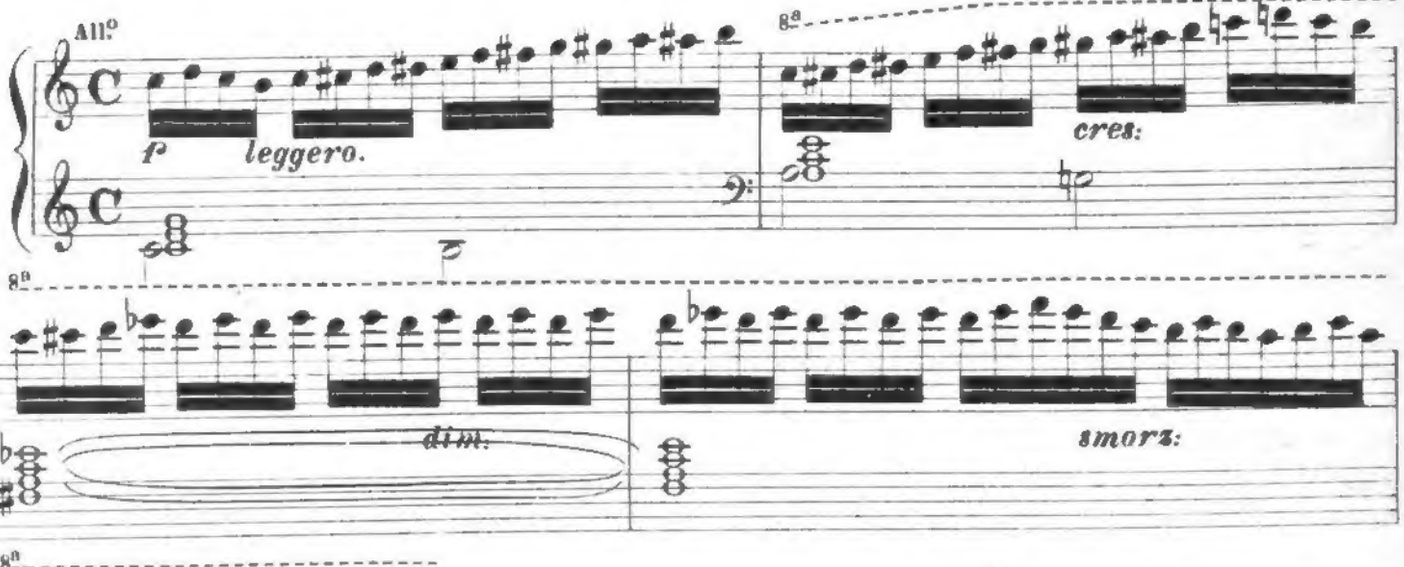


Ed ora vediamo ciò ch'è possibile di farne.

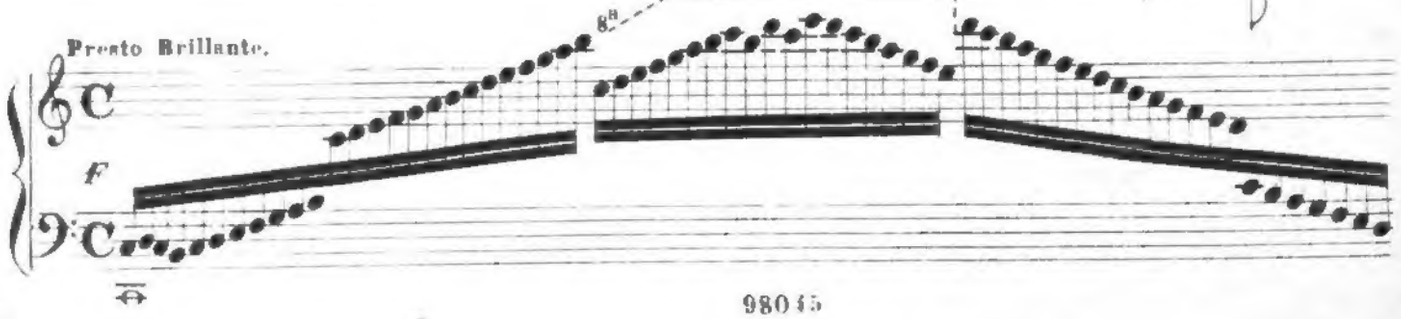
Es: 2.

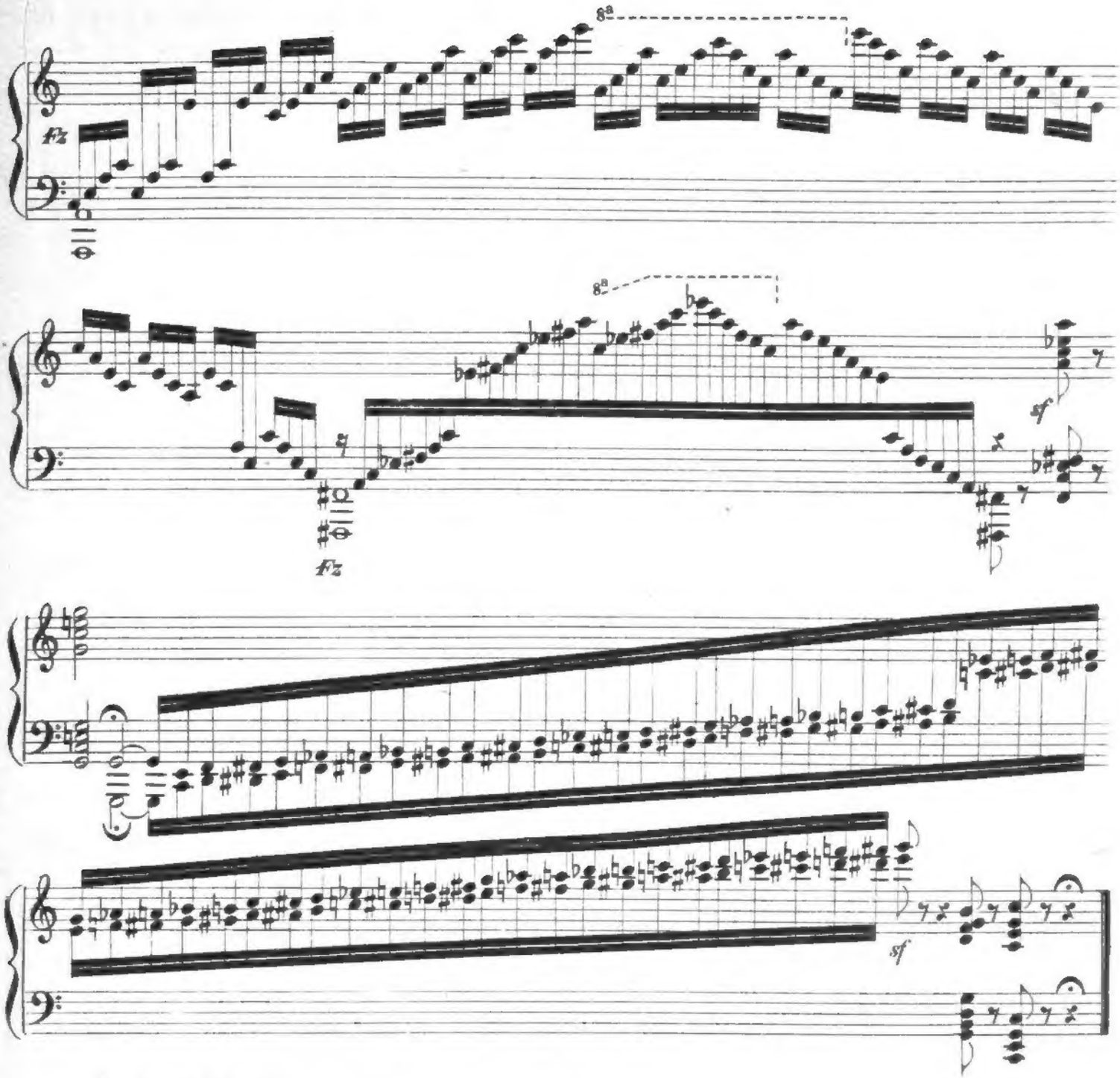


Es: 3.



Es: 4.

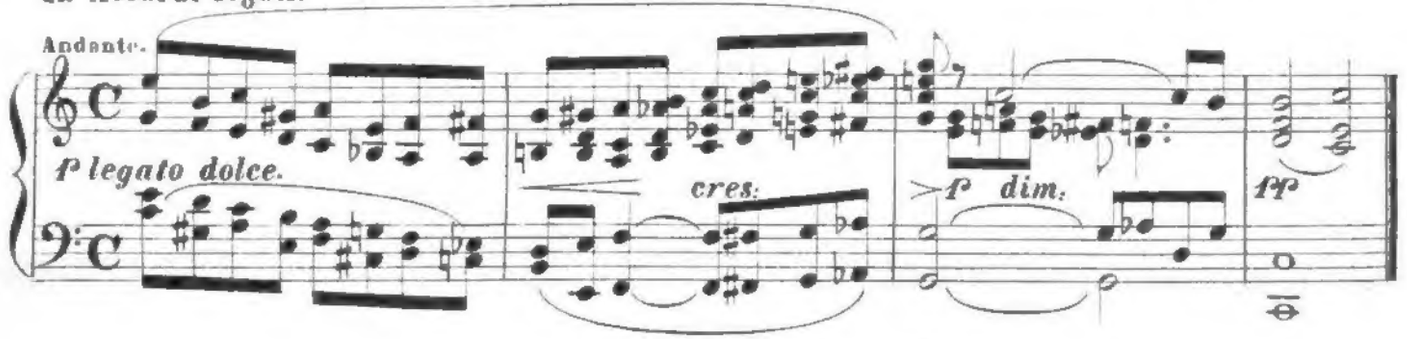




In Accordi legati.

Andante.

Es: 5.



Capriccioso. All^o Vivo.

Es: 6.

ff marc:

fz *sf* *sf*

Ecco adesso alcuni esempi in minore.

Es: 7.

Lento.

p *sf*

Es: 8.

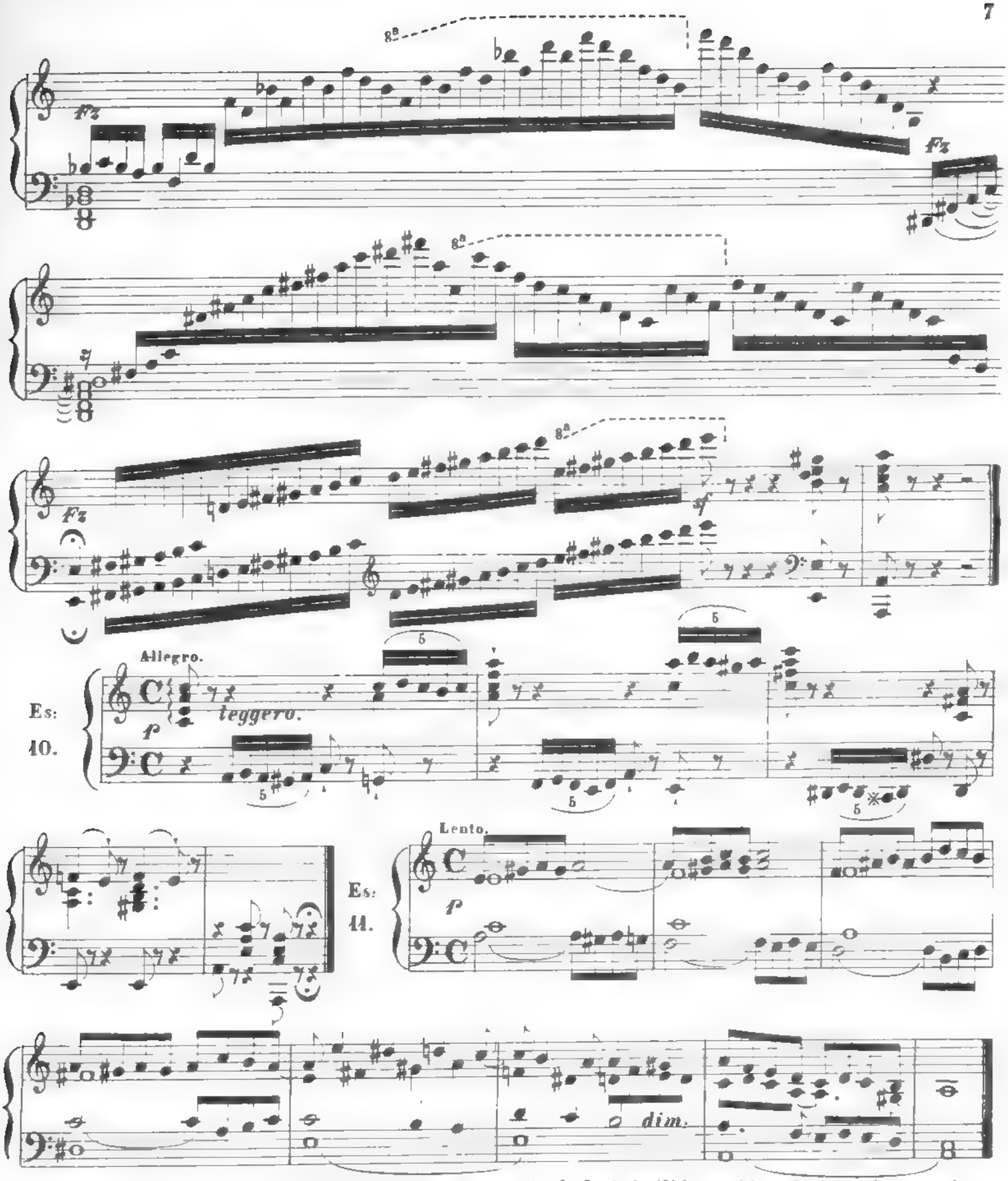
Lento.

p *cres:* *dim:* *pp*

Es: 9.

Presto.

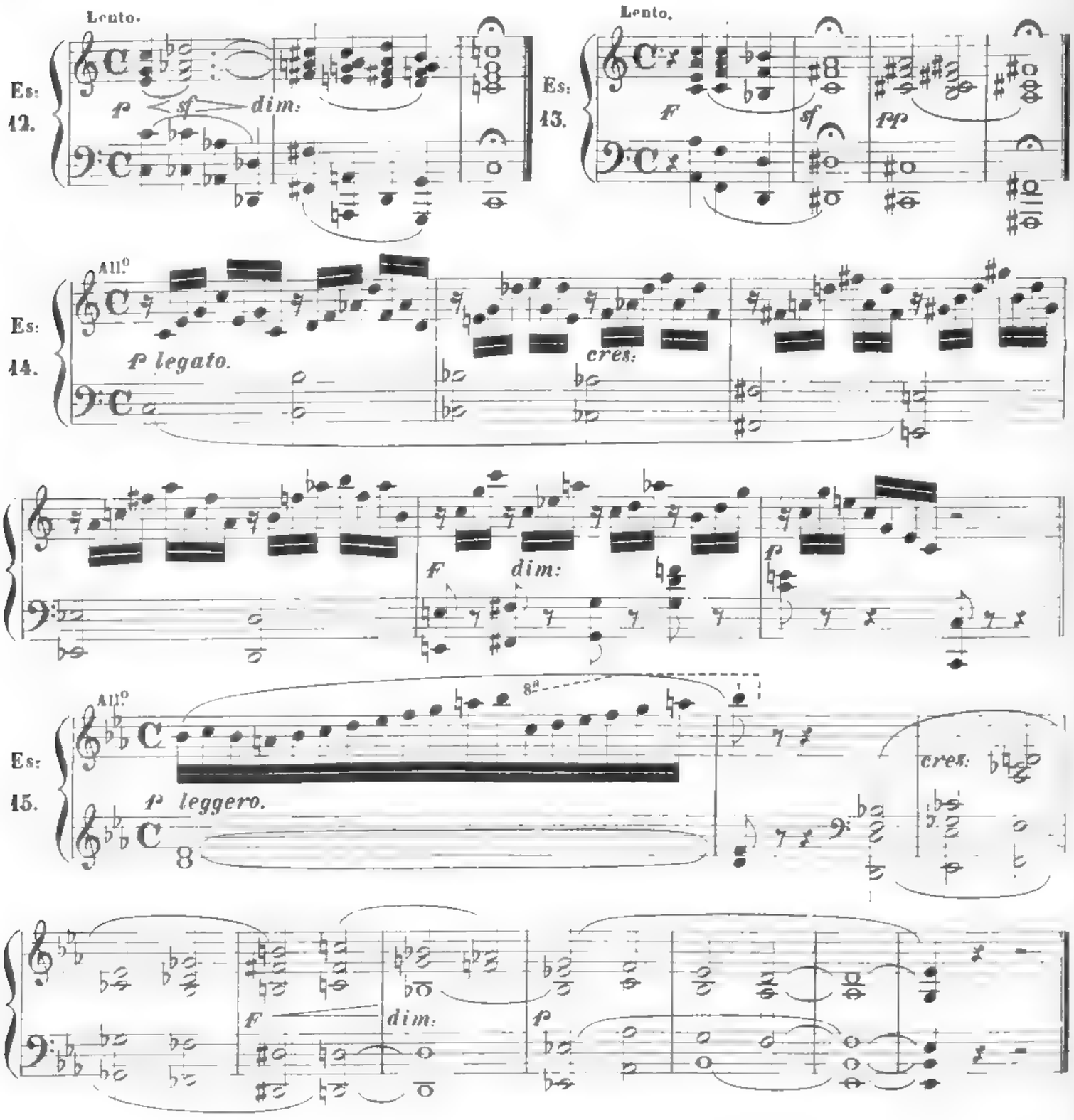
ff *fz*

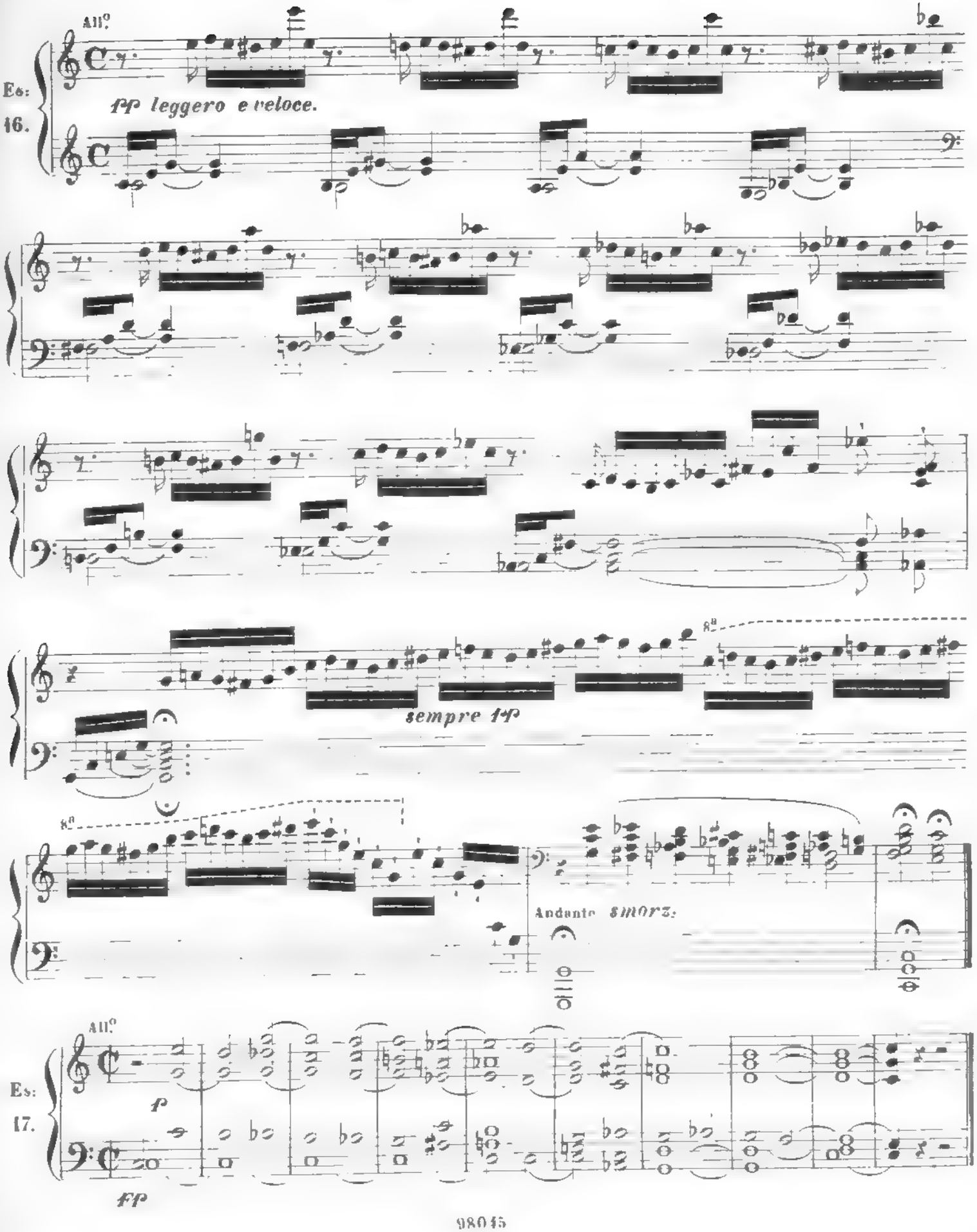


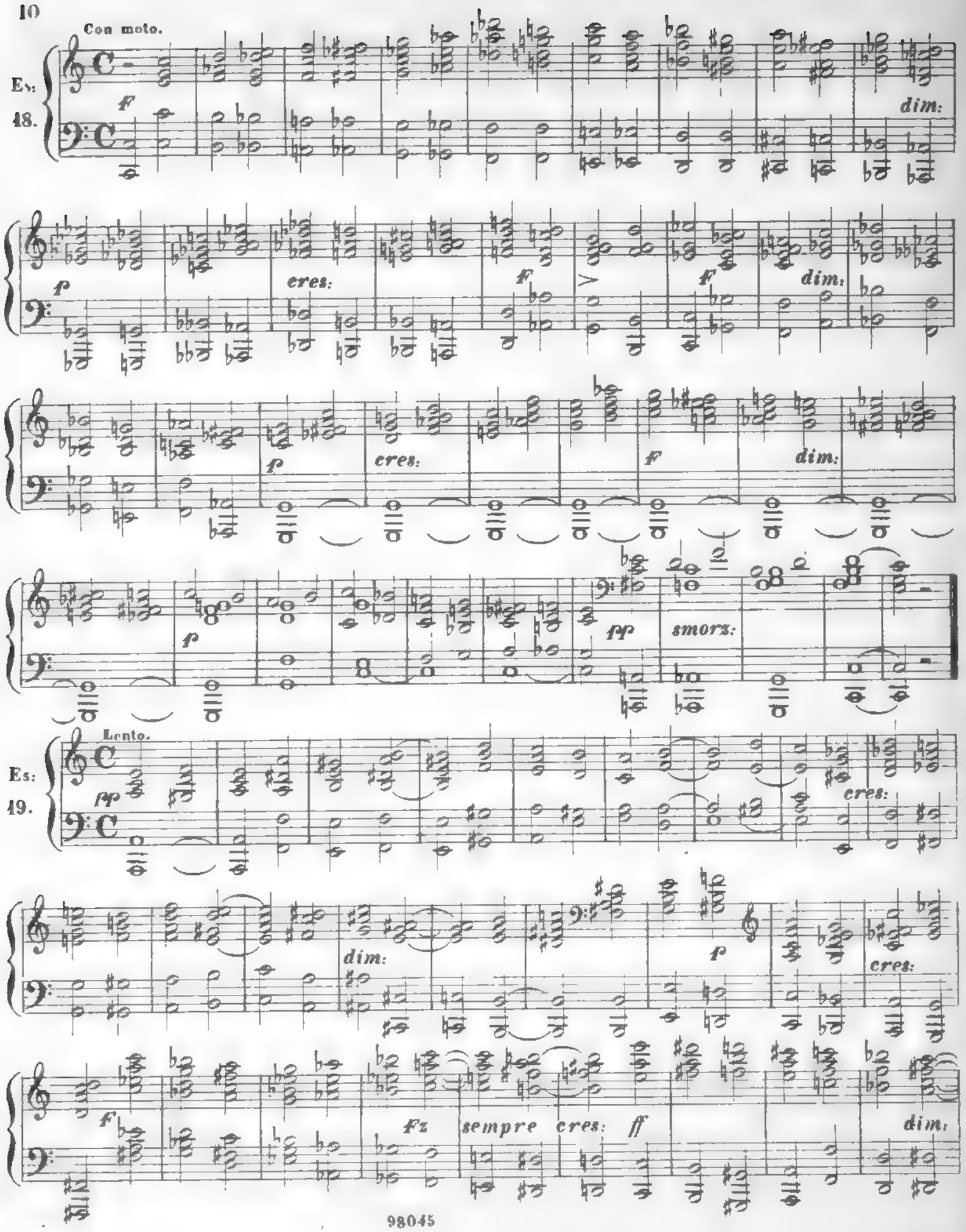
Naturalmente si deve saper trasportare questi esempi ed altri simili in tutti i toni, ai passi esposti sostituire altri passi analoghi, e in generale dare alla propria esecuzione tanta facilità e destrezza, che i preludi portino bene il carattere d'una ispirazione istantanea: poichè l'effetto n'è tolto quando vi si scorge lo studio preparato.

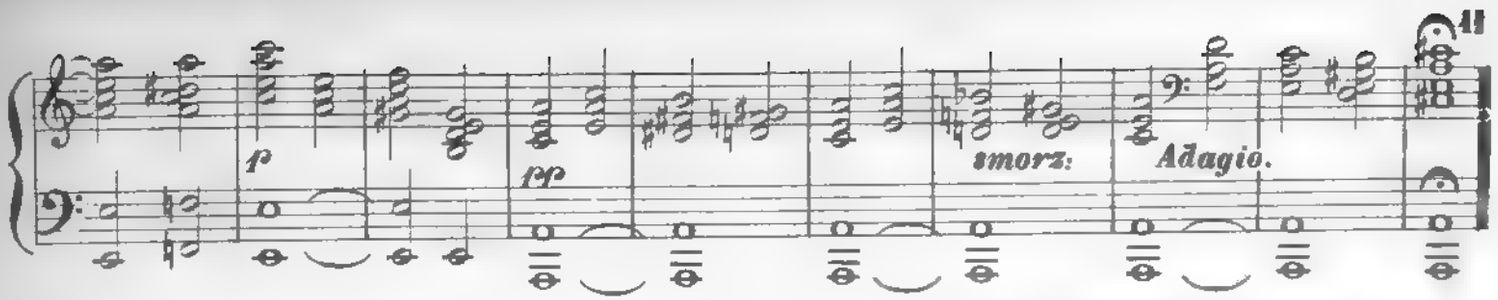
§ 5.

Del resto, non è necessario di cominciare nel tono in cui si deve finire: perfino le *modulazioni* più ardite, più strane sono ben impiegate nei preludi, e quando si possede a fondo la scienza dell'armonia si possono permettersi delle escursioni, piene d'interesse. Eccone alcuni esempi.

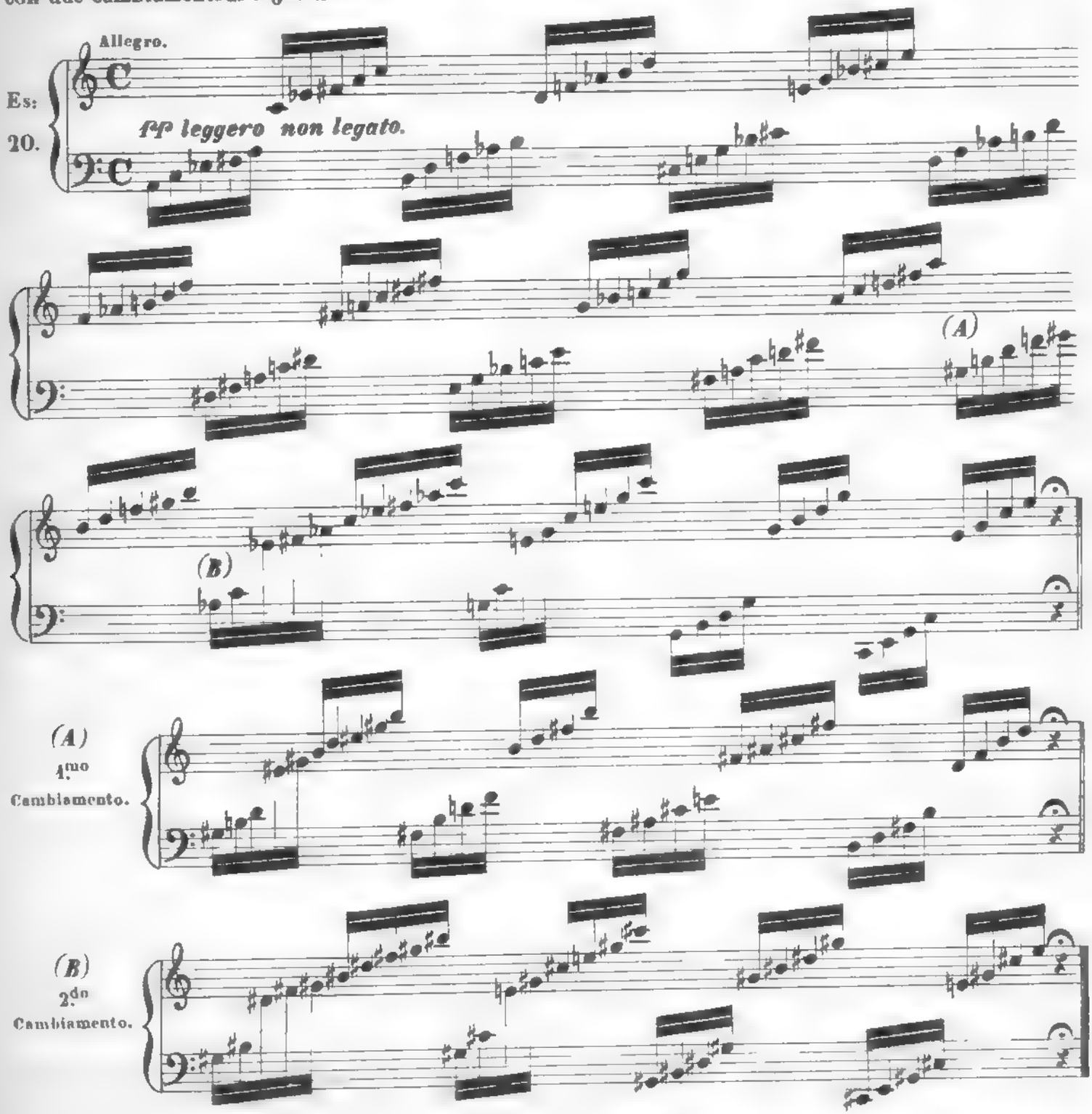



All.o
Es:
16.
ff leggero e veloce.
sempre ff
8va
8va
Andante smorz.
All.o
Es:
17.
f
ff


Con moto.
Es:
48.
f
dim:
p
cres:
f
f
dim:
p
cres:
f
dim:
f
pp
smorz:
Lento.
Es:
49.
pp
cres:
dim:
f
cres:
f
Fz
sempre cres: ff
dim:



Gli accordi enarmonici si prestano soprattutto ai generi di conclusione più variati. Eccone un esempio con due cambiamenti ai segni A e B.



§ 6.

Terminiamo questo Capitolo colle osservazioni seguenti:

Che l'esecutore s'abitui, ogni volta che provi o suoni un pezzo, ad improvvisare un Preludio, e a variarne le forme più ch'è possibile. Vi sono musicisti che hanno adottato una formola di Preludi talmente uniforme, che si crede di udir sempre la stessa cosa.

Fa d'uopo altresì aver cura di premettere ad ogni pezzo un preludio d'un carattere analogo. Così, per esempio, un Preludio leggero mal converrebbe ad una Sonata grave, e viceversa.

NB. Nel gran numero di buoni Preludi, i più recenti e quelli che citeremo di preferenza, come modelli, sono i 50 *Preludi* di Moscheles, op. 73; le mie *Cadenze e Preludi,* op. 61; i miei 48 *Preludi* in tutti i toni, op. 161.

CAPITOLO SECONDO.

DEI PRELUDI

D'UN GENERE PIÙ ESTESO E PIÙ SVILUPPATO.

§ 1.

Quando si è in procinto d'eseguire un pezzo assolo, che l'autore non ha fatto precedere da alcuna Introduzione, per esempio: un Rondò o Variazioni, che cominciano immediatamente col Tema, allora è bene che il Preludio abbia un'estensione proporzionata a quella del pezzo, e che vi si facciano udire frammenti del Tema che deve seguire, di maniera che il tutto formi un'Introduzione conveniente.

§ 2.

Un Preludio di questo genere è suscettibile d'una certa forma di composizione regolare. I passi devono alternarsi col canto, e l'Introduzione terminare con una cadenza sopra l'accordo di settima dominante che serve di congiunzione col Tema.

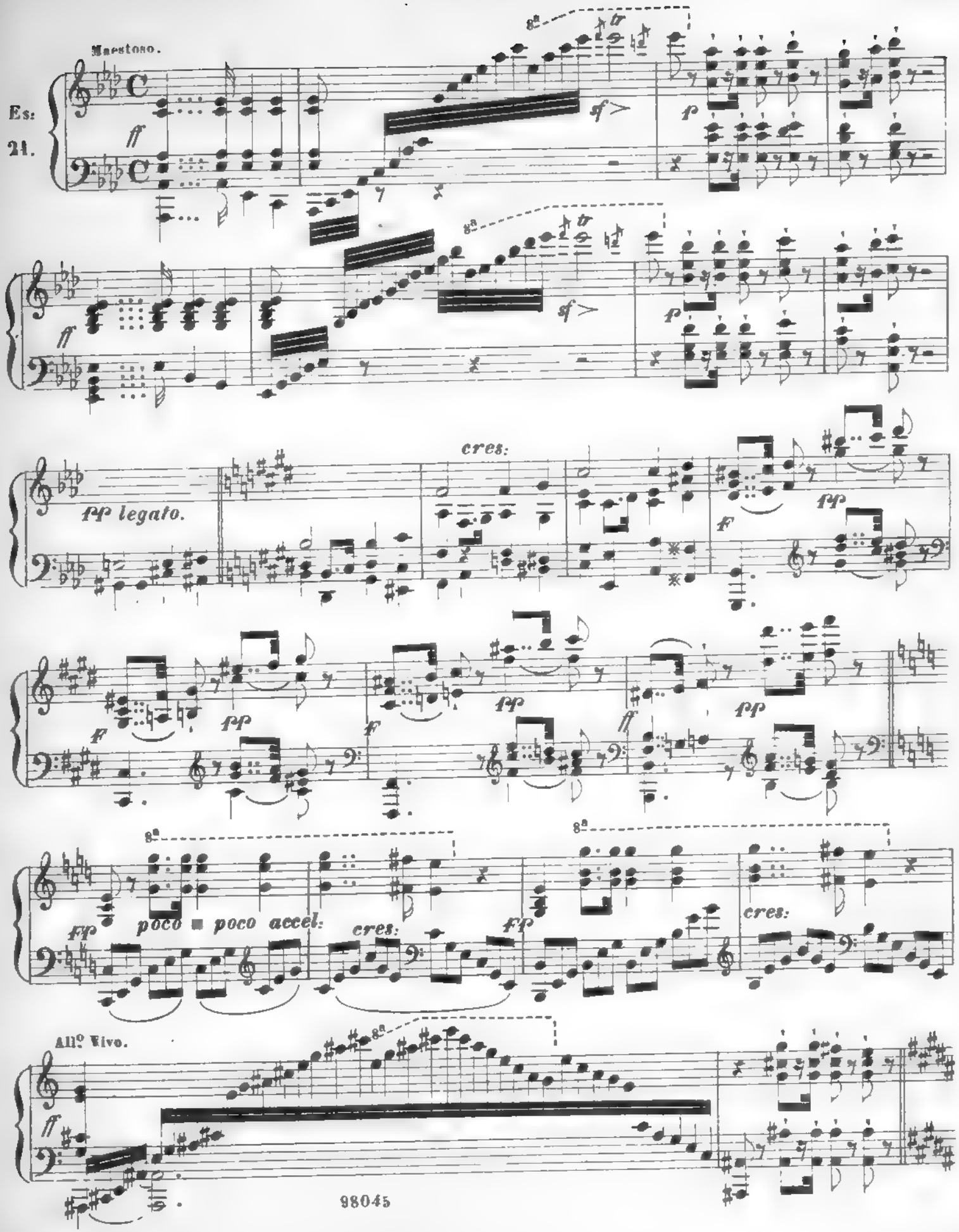
§ 3

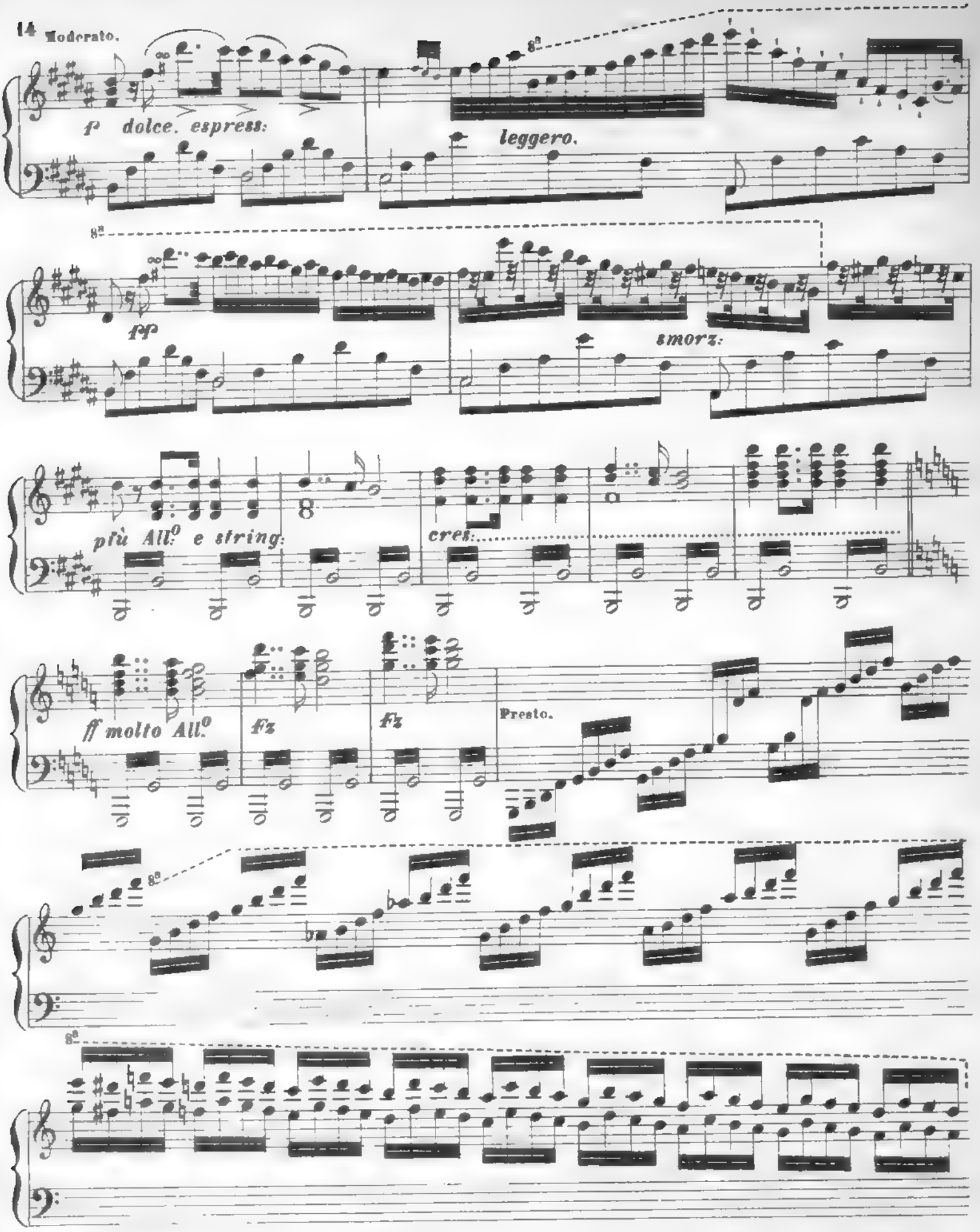
Non è necessario cominciare nel tono del pezzo che segue. Si è egualmente liberi nella scelta delle modulazioni. Il Preludio però deve semp e portare un carattere analogo a quello del pezzo che succede immediatamente È inutile dire che i Preludi estesi, come quelli di cui si parla qui, non convengono menomamente a composizioni severe. (Come per esempio la *Sonata* in *Fa minore* di Beethoven, op. 57).

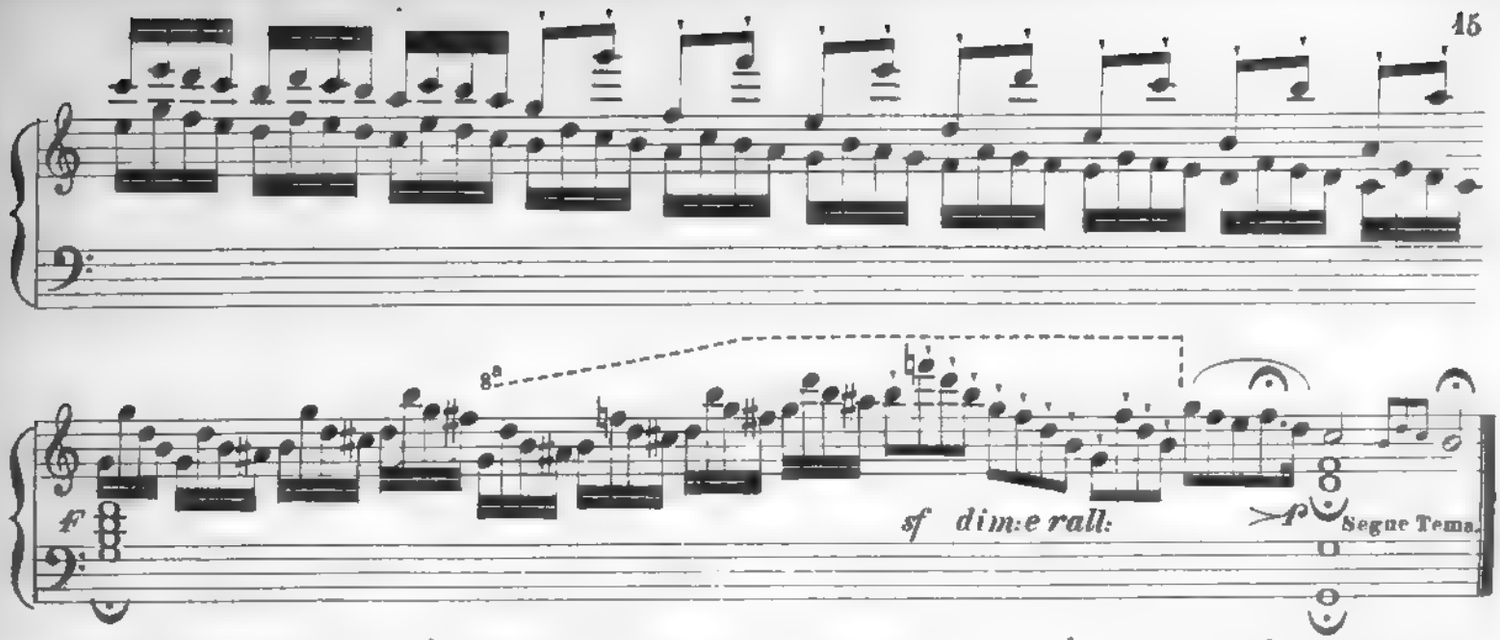
§ 4.

Ogni Introduzione scritta secondo le regole da un buon compositore può essere presa per modello di questo genere d'improvvisazione.

Epperò presento qui come esempio l'*Introduzione* alle mie *Variazioni* sul tema: *God save the King.* op. 77. Avendo il tema un carattere grave ed elevato, lo stile dell'Introduzione doveva necessariamente ammettere una certa pompa.


Maestoso.
Es: 21.
ff
sf
p
pp legato.
cres:
f
pp
poco a poco accel:
cres:
fp
cres:
All° Vivo.


Moderato.
f dolce. espress:
leggero.
fsp
smorz:
più All.o e string:
cres:
ff molto All.o
fz
fz
Presto.



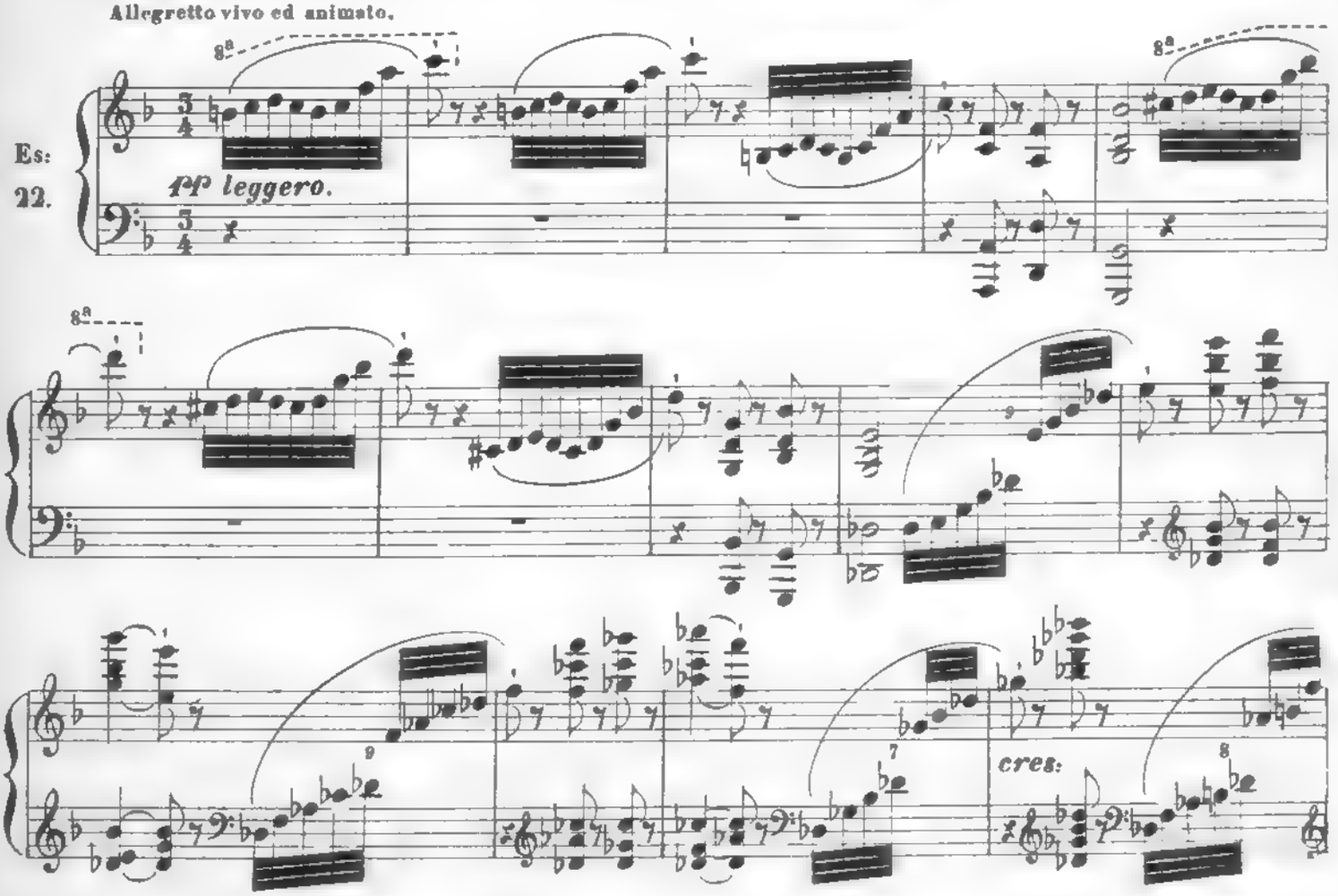
Osservazione. Questo preludio è scritto in quattro tempi per far contrasto col tema, che è in tre tempi, ond'evitare la monotonia.
Per la stessa ragione un sol frammento di tema vi si fa udire, e il tono di *Do maggiore* non comincia precisamente che alla cadenza.

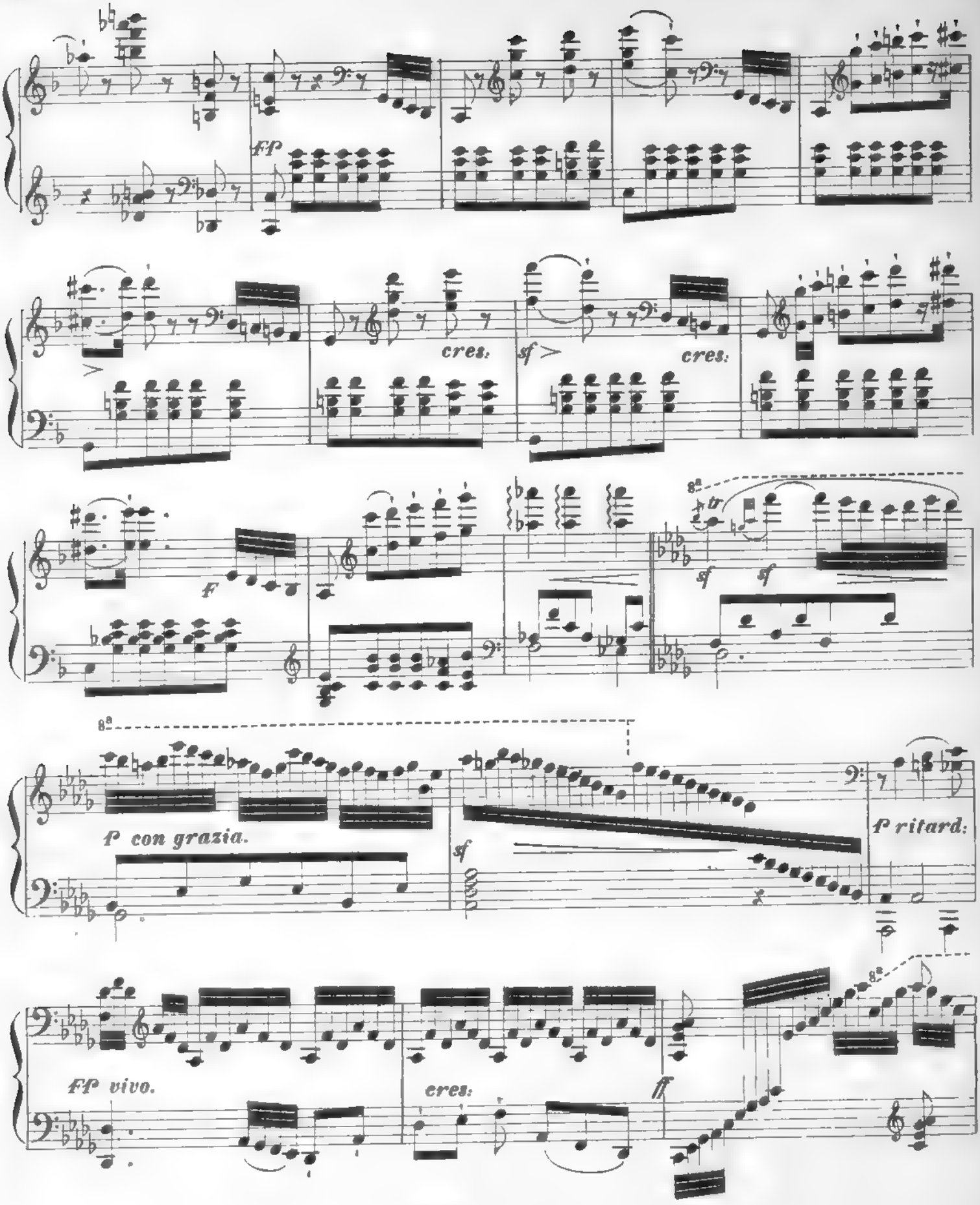
---

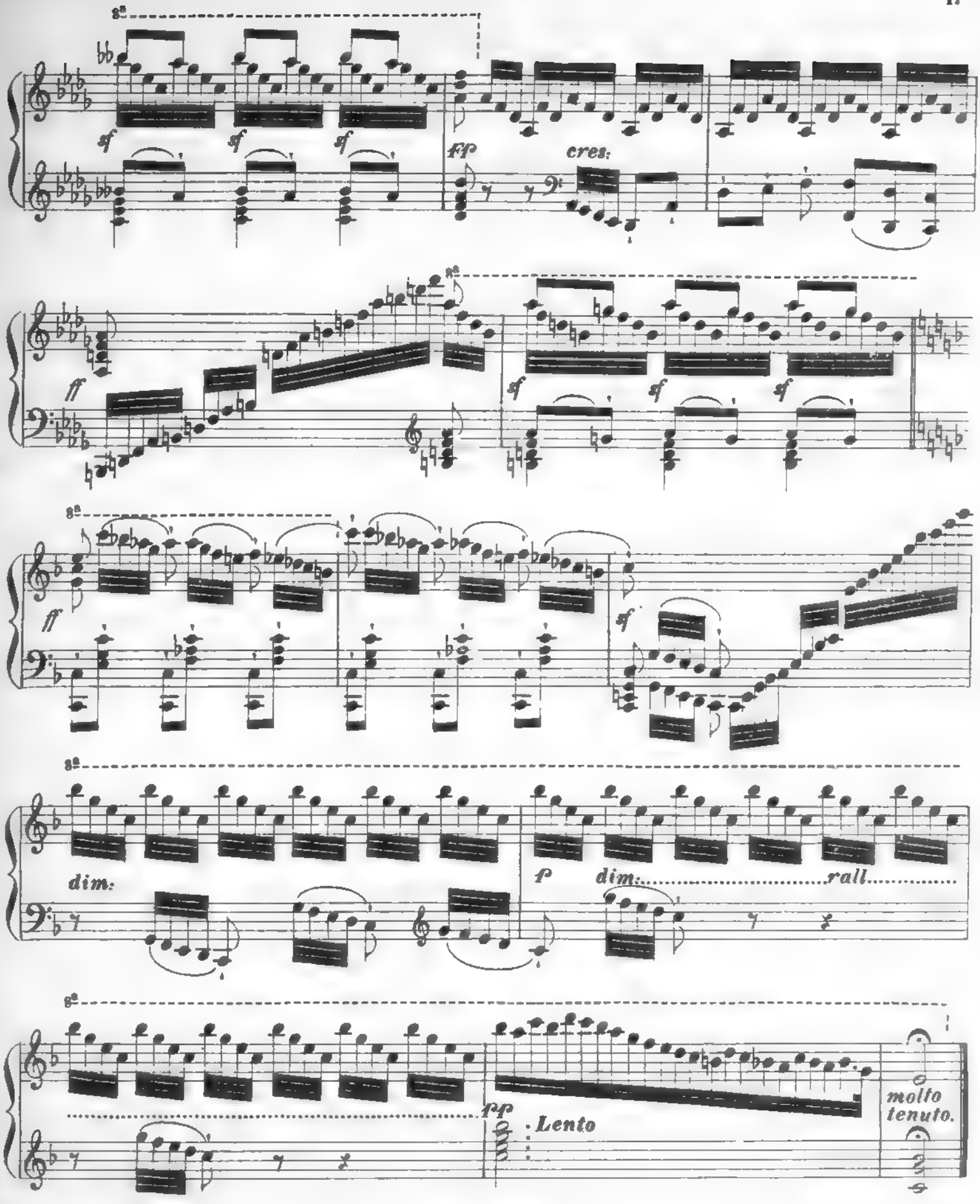
§ 5.

Come esempio in un genere opposto, ecco un preludio sul mio 45.mo *Rondino* Op:469, il cui stile è leggero, grazioso e brillante.

Allegretto vivo ed animato.



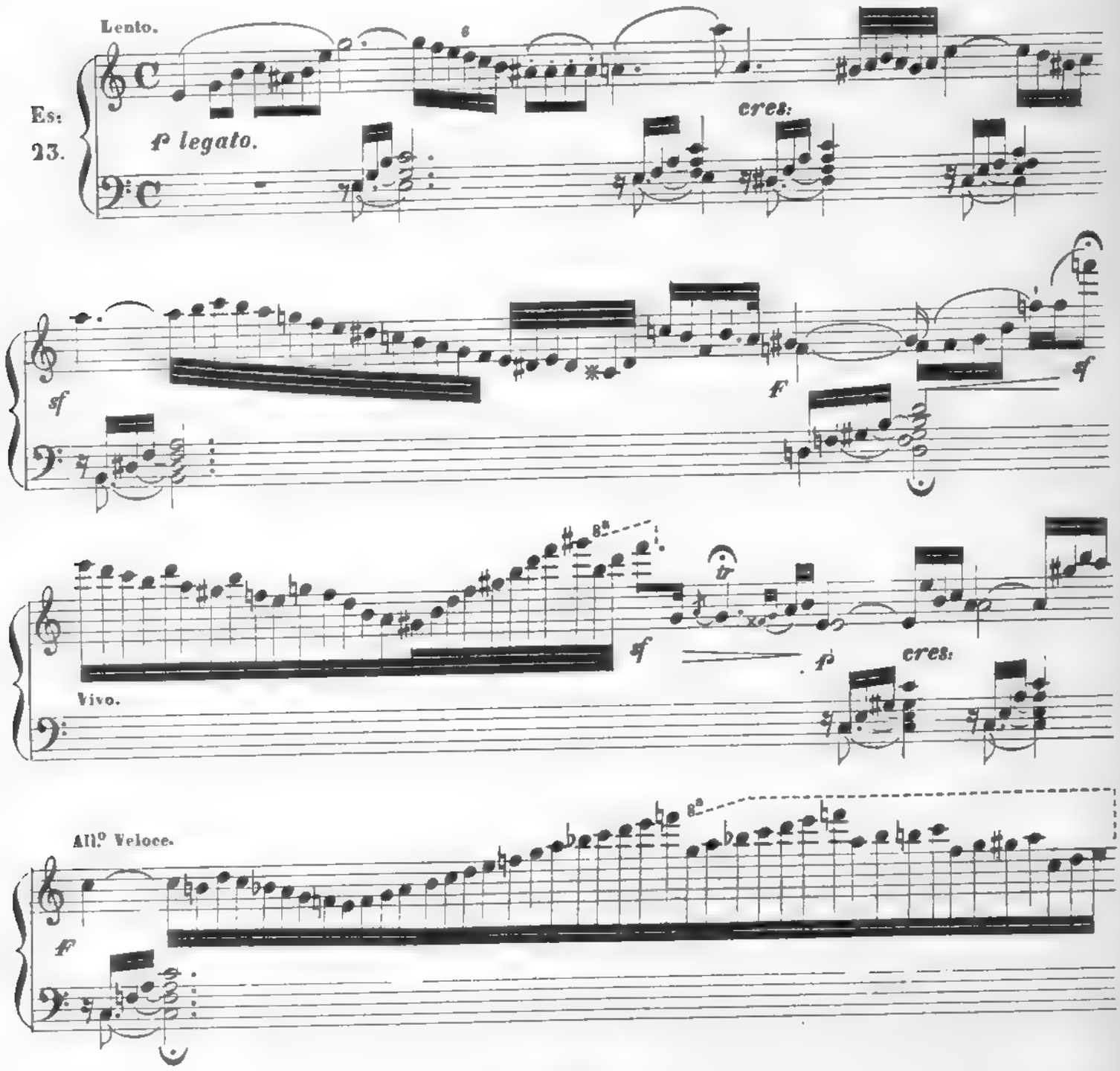

FP
cres.
sf
cres.
F
sf
sf
P con grazia.
sf
P ritard.
FP vivo.
cres:
ff

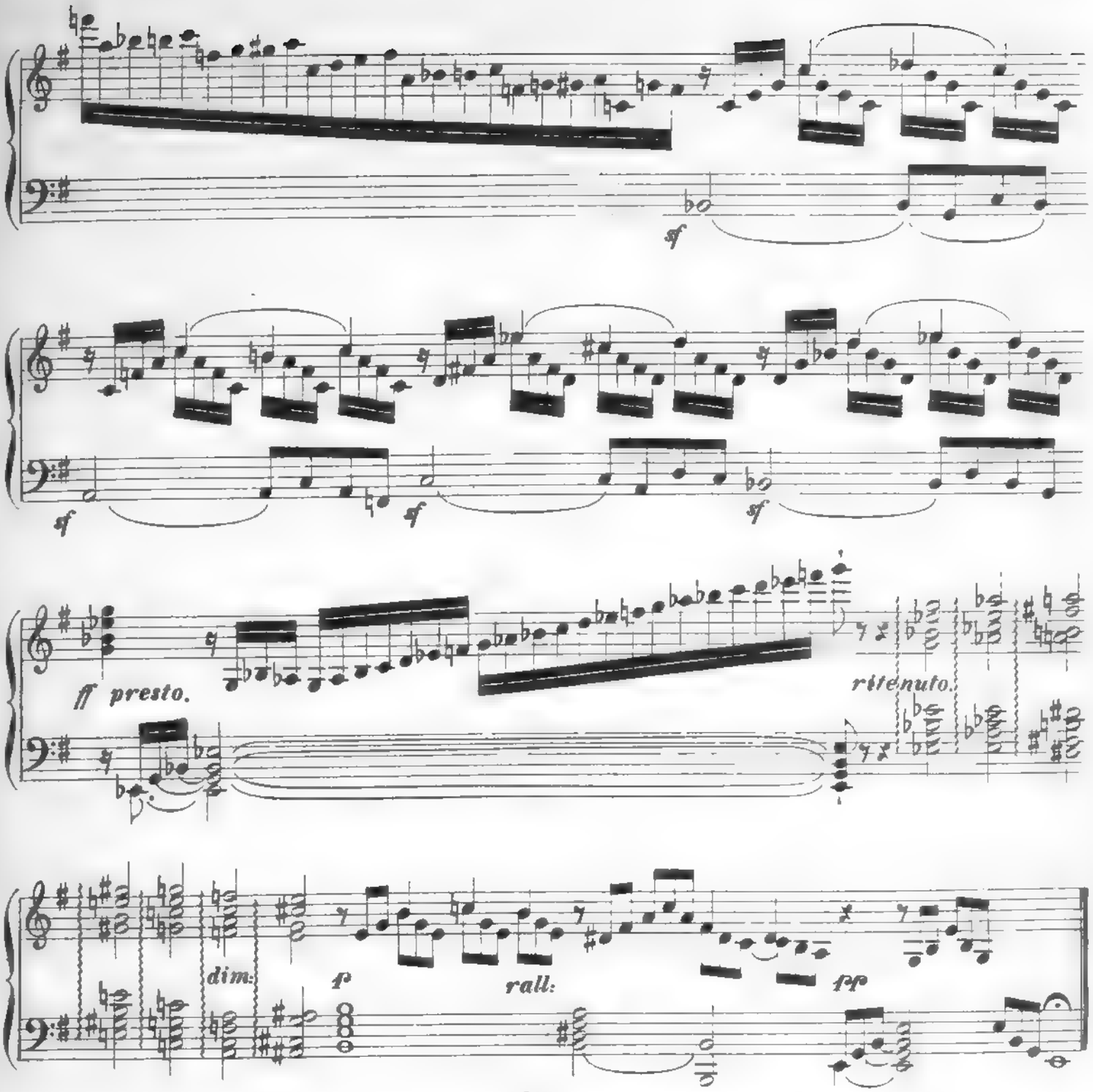


Segue Rondino.

Finalmente avvi ancora una maniera interessantissima di preludiare, che importa rendersi famigliare. Essa consiste in una esecuzione non misurata, quasi simile al recitativo, composta in parte di accordi propriamente detti, in parte di accordi smembrati, e il cui andamento incerto ha qualche rapporto con quello d'una persona che va errando in luoghi sconosciuti. Questa maniera, particolare agli antichi compositori, (Bach Seb., ed Eman. ecc.) giova molto all'espressione e alle modulazioni singolari, ed impiegata a proposito produce un grand'effetto. Per altro non devesi troppo prolungare un preludio di questo genere senza innestarvi un canto ritmato. Eccone un breve esempio.

Es: 23.





§ 7

Tutto ciò che fu detto sull' esecuzione, alla fine del Capitolo primo, si applica egualmente qui come dappertutto. L'esercizio, l'esperienza e il gusto insegneranno ad applicare convenevolmente questi esempi.

Osservazione. Come modello del genere di cui tratta questo Capitolo posso ancora indicare i Numeri 6, 7, 8, 11 e 13 della mia Raccolta di Preludi, già citata, opera 64. Vi si trovano indicati i pezzi ai quali questi preludi sono destinati a servire d'introduzione.

CAPITOLO TERZO.

DELLE CADENZE, FERMATE ED ABBELLIMENTI PROLUNGATI.

§ 1.

Spesse volte in mezzo ai pezzi si trovano riposi sull'accordo di quarta e sesta o di settima (particolarmente sull'ultimo, quando si passa ad un altro motivo, si cambia di tempo, o si ritorna al Tema primitivo), o il compositore li ha marcati con queste parole: *Cadenza ad libitum*, o una fermata non vi sarebbe inutile; oppure vi si trova una Cadenza scritta, ma con una concisione tale, che si potrebbe senza inconvenienti darle un po' più d'estensione.

§ 2.

Questi abbellimenti nella musica, del pari che nelle altre arti, sono la pietra del paragone del buon gusto; essi svegliano e chiamano l'attenzione dell'uditore su ciò che viene appresso, e porgono il destro all'artista di provare la delicatezza, come pure la forza e l'arditezza del suo ingegno

§ 3.

Quanto all'applicazione conveniente di questi abbellimenti, il sentimento squisito, l'esperienza perfetta dell'artista possono soli indicargliela. Nelle composizioni d'alta importanza e di carattere severo (come per esempio la *Sonata* di Beethoven in *Re minore*, op. 29), ogni sorta d'addizione sarebbe mal collocata. Al contrario, nei pezzi particolarmente destinati a far risaltare un'esecuzione brillante, leggera ed espressiva, nelle Variazioni, Pot-pourris, Pezzi di canto ridotti ed in generale in tutte le produzioni in cui domina la moda, si trovano numerose occasioni in cui piccole improvvisazioni di questo genere sono utili, ed anche talvolta indispensabili per ornare un passo che, altrimenti, potrebbe sembrare troppo nudo e volgare.

§ 4.

Ecco diversi punti, cui bisogna far attenzione:

a) La Cadenza dev'essere analoga al carattere ed al senso del pezzo, come in generale ciò che precede dev'esserlo a ciò che segue; epperò, dopo una fermata vigorosa richiedonsi passi brillanti, ed in seguito a passi dolci bisogna applicare ornamenti di tutta leggerezza e delicatezza.

b) La Cadenza non dev'essere mai troppo lunga, affine di non arrestare l'andamento generale.

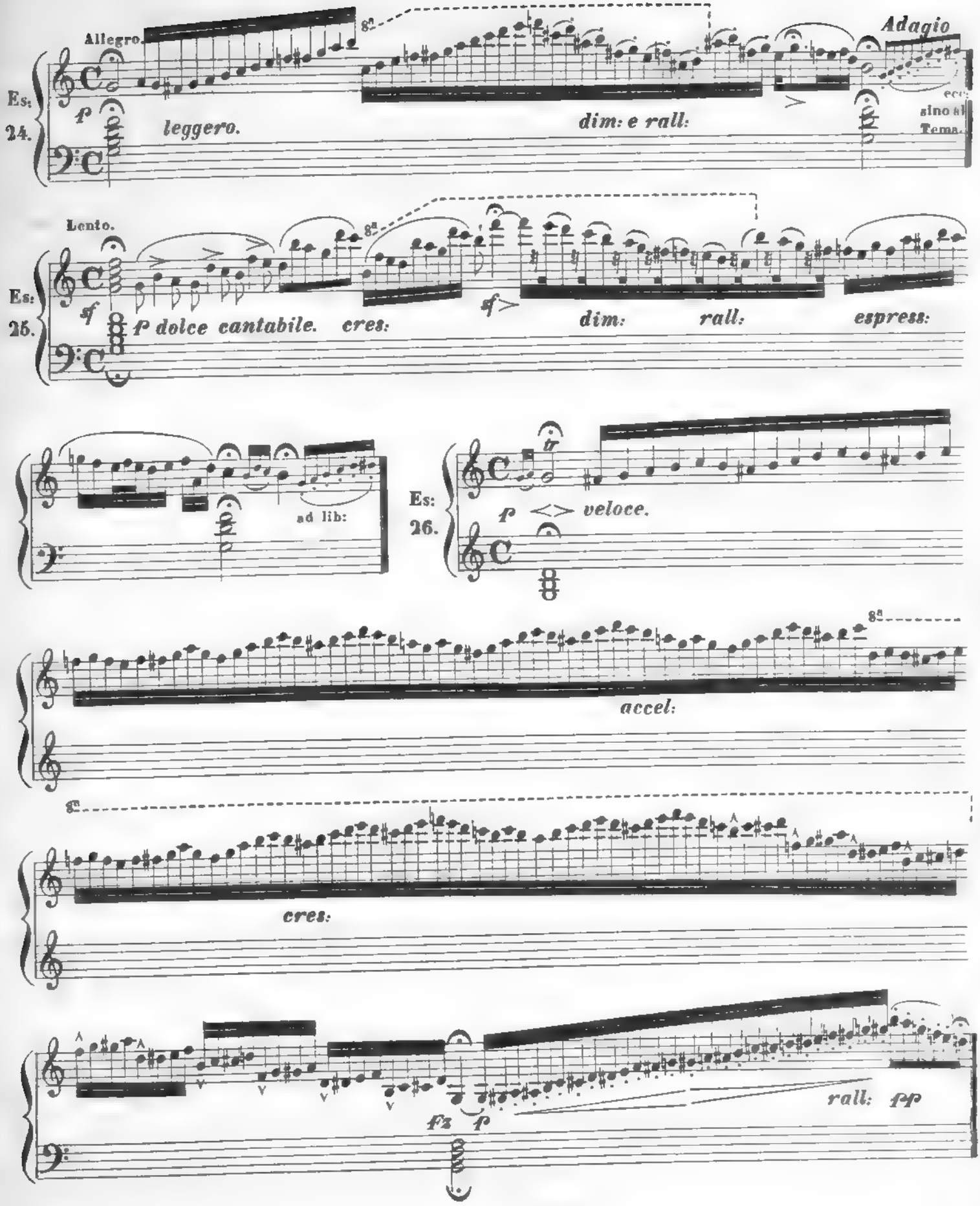
c) Non si può passare in toni differenti e battere accordi estranei; ma si deve sempre prendere per base l'accordo della fermata (che il più sovente è quello della settima dominante).

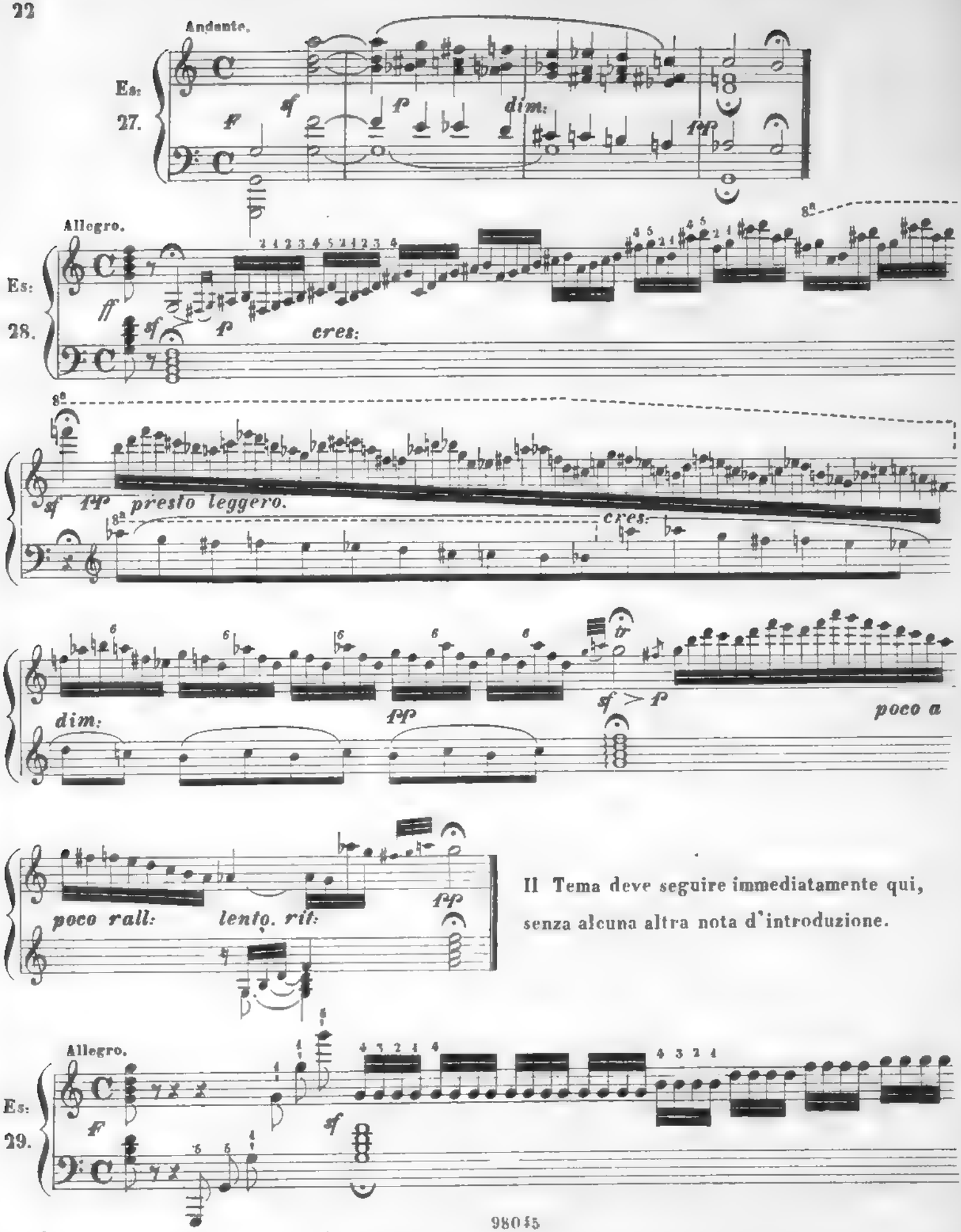
d) Bisogna passare al motivo seguente in maniera regolare, piacevole e conforme al suo carattere (ciò che si fa il più delle volte *diminuendo*, *rallentando*, fino al movimento dell'*adagio*). Nondimeno se il Tema che segue è d'un carattere vivo ed energico, la transizione può farsi con un passo dello stesso genere, *crescendo*, *accelerando*.

§ 5.

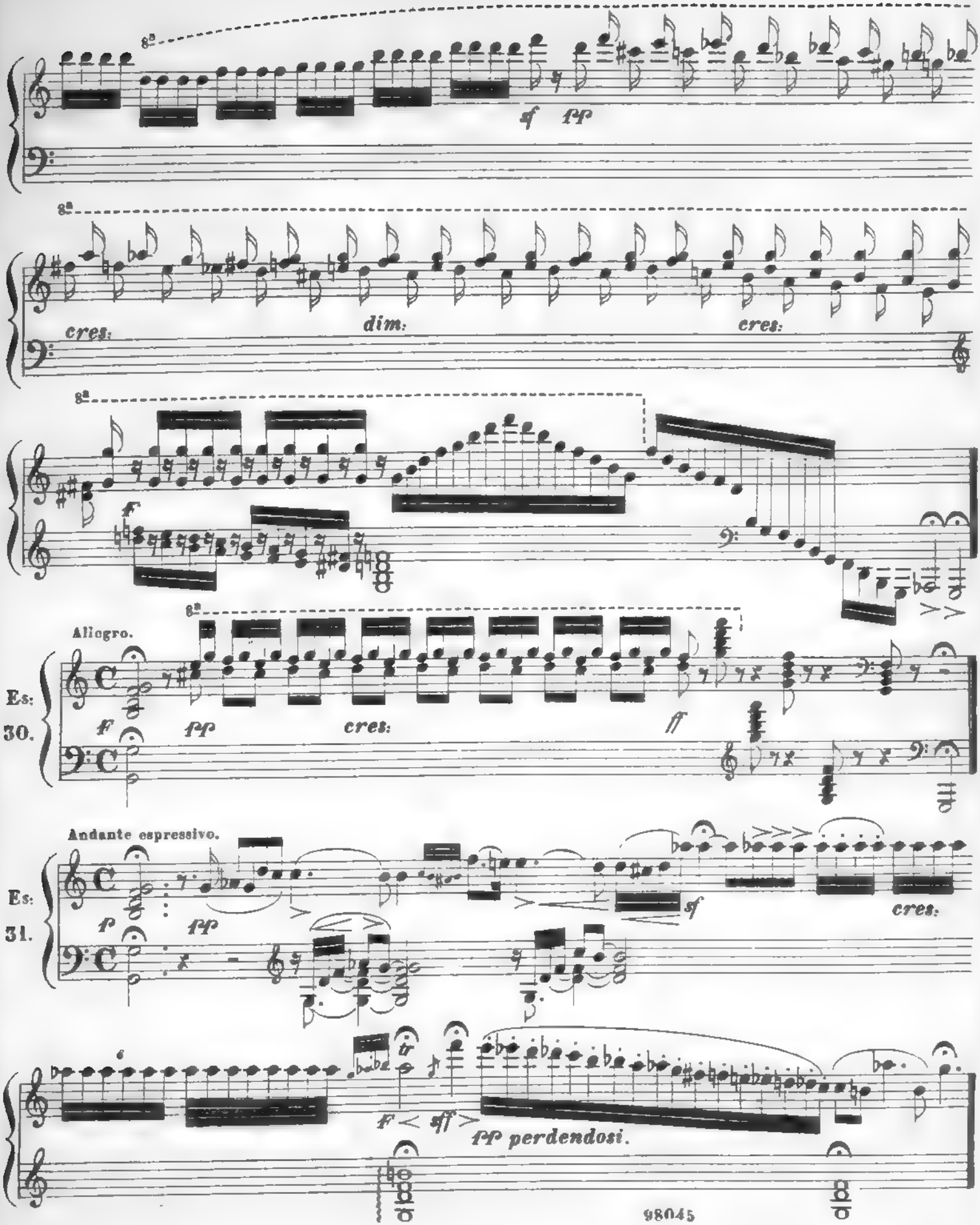
Si troveranno qui parecchi esempi che bisognerà esercitarsi a trasportare in tutti i toni, e si farà bene ancora a cercarne di analoghi.

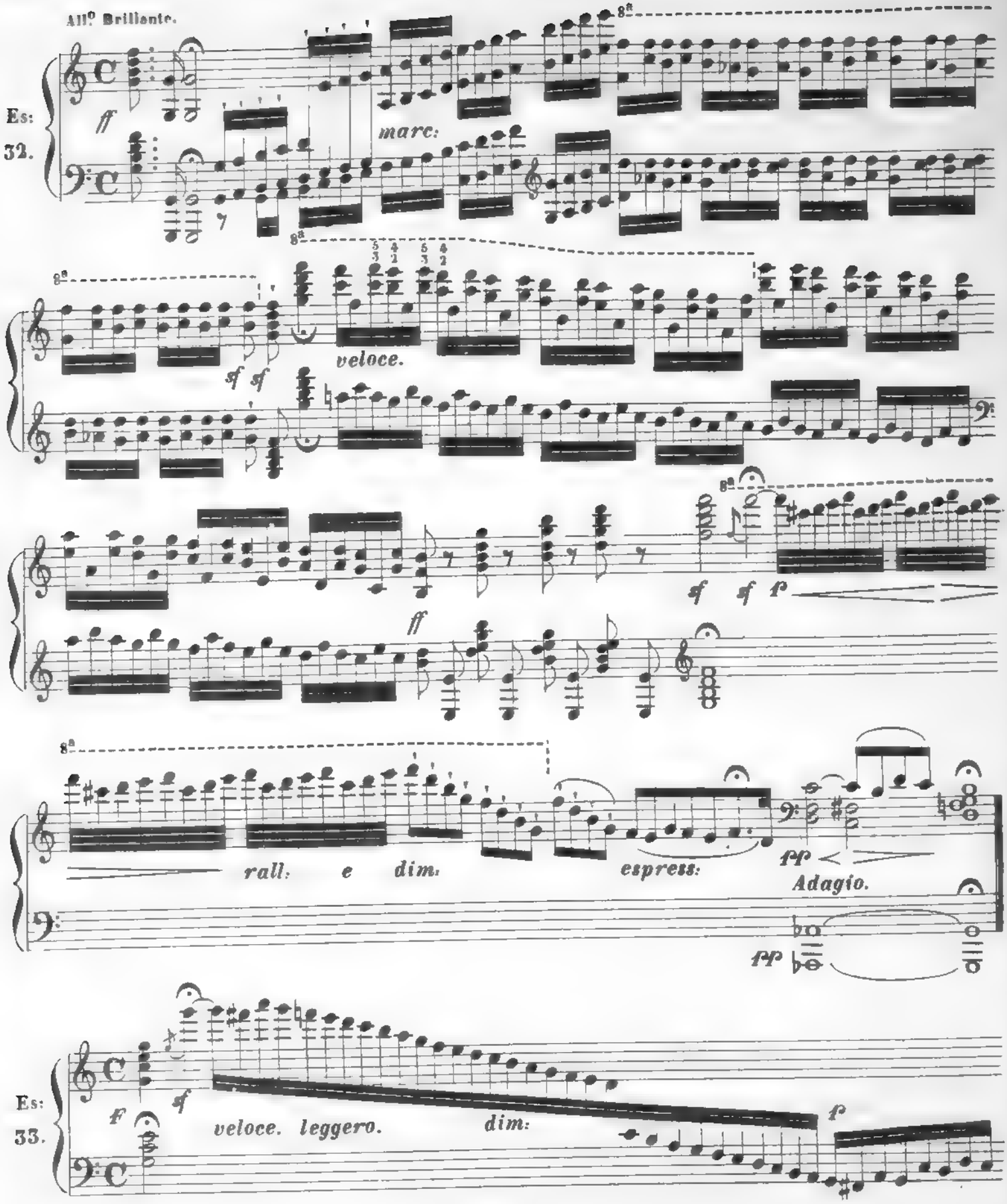
98045

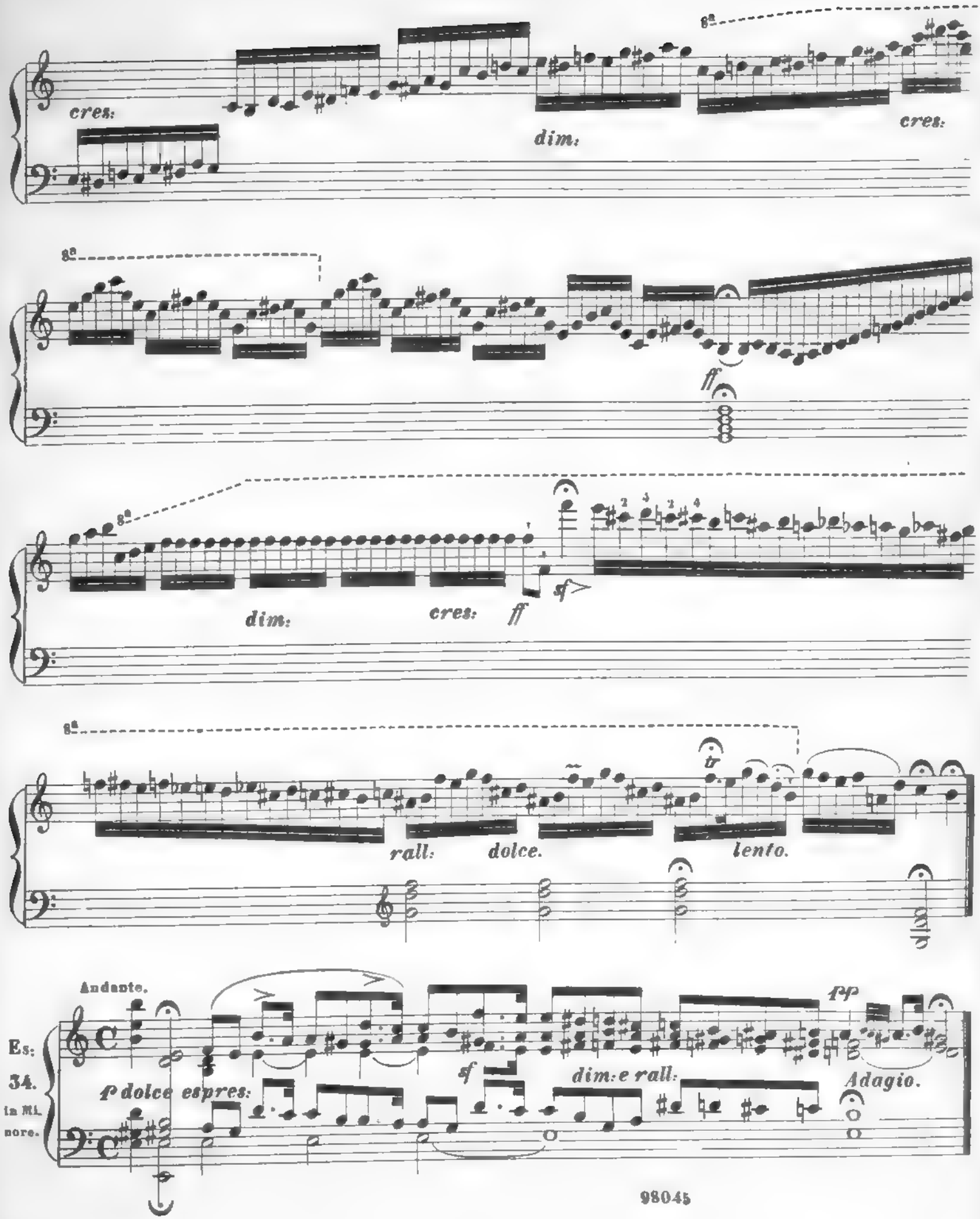

Allegro.
Es:
24.
p
leggero.
8va
dim: e rall:
Adagio
ecc:
sino al
Tema.
Lento.
Es:
25.
sf
p dolce cantabile.
cres:
sf
dim:
rall:
espress:
ad lib:
Es:
26.
tr
p
veloce.
8va
accel:
8va
cres:
fz
p
rall:
pp

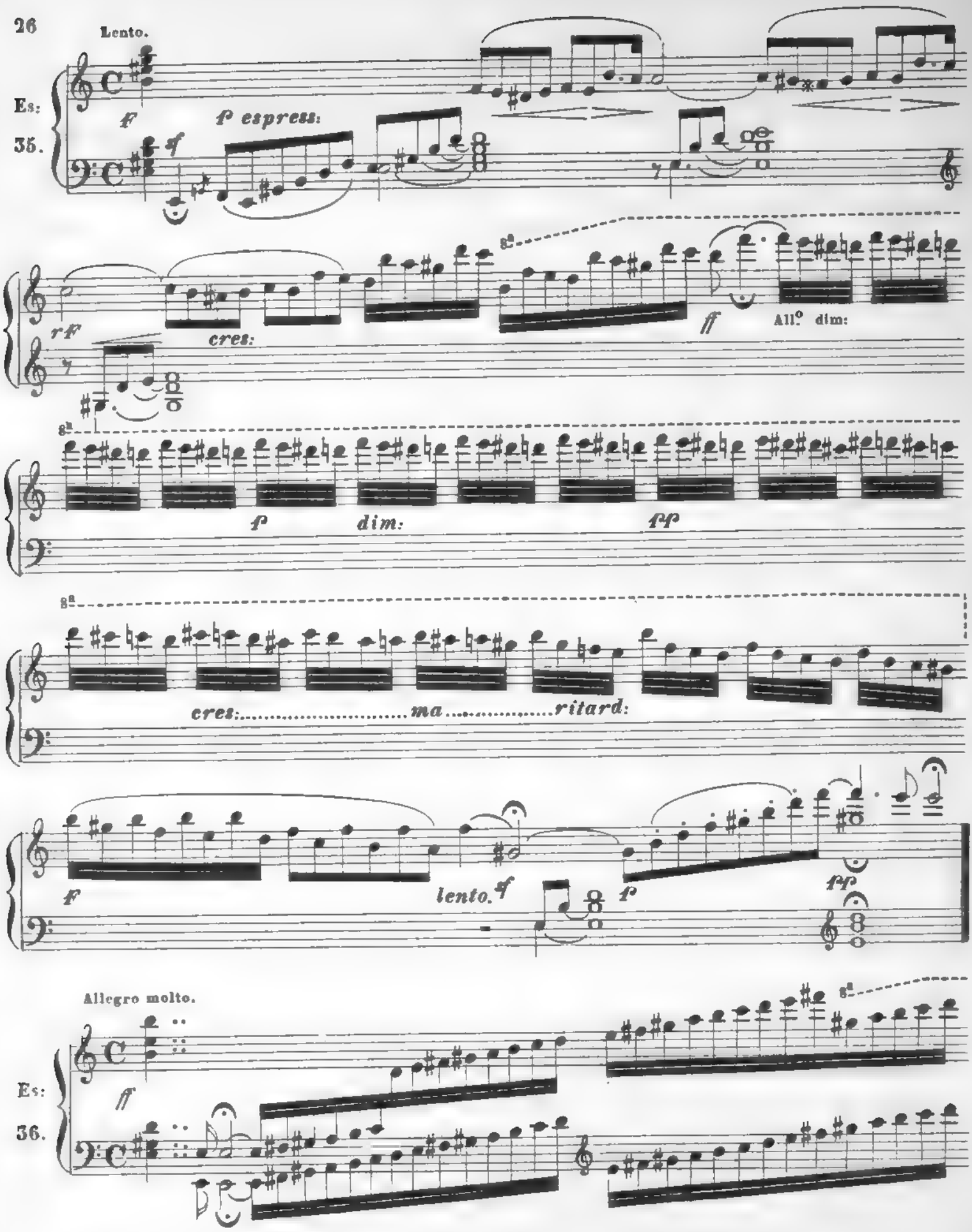


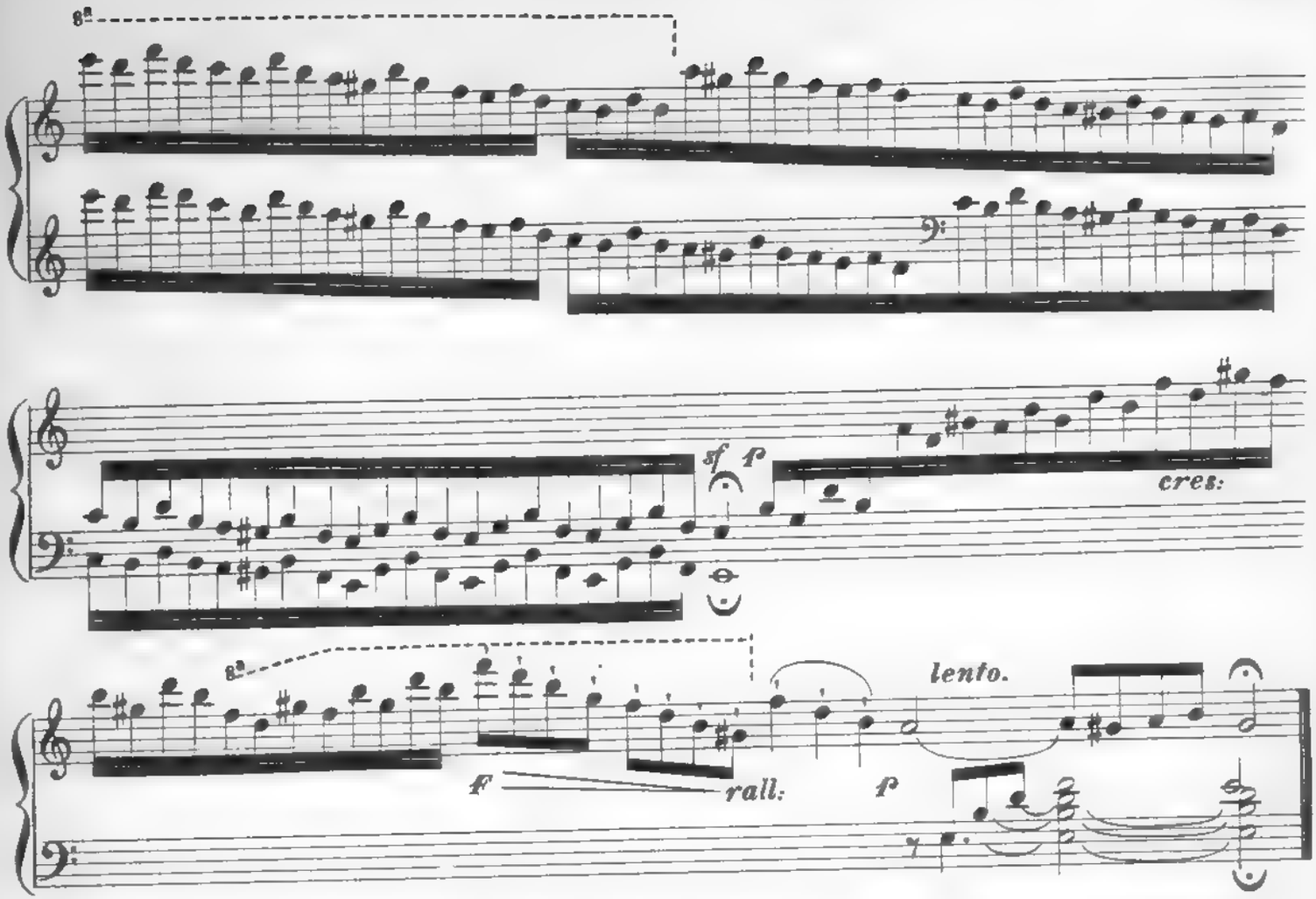
Il Tema deve seguire immediatamente qui, senza alcuna altra nota d'introduzione.


8a
sf
pp
8a
cres.
dim.
cres.
8a
f
8a
Allegro.
Es:
30.
f
pp
cres:
ff
Andante espressivo.
Es:
31.
f
pp
sf
cres.
f
sff
pp perdendosi.


All.o Brillante.
Es:
32.
ff
marc:
8a
sf sf
veloce.
ff
sf sf f
rall: e dim:
espress:
pp
Adagio.
pp
Es:
33.
F
sf
veloce. leggero.
dim:
f


8a
cres:
dim:
cres:
8a
ff
8a
dim:
cres:
ff
sf
8a
tr
rall:
dolce.
lento.
Andante.
Es:
34.
in Mi.
nore.
p dolce espres:
sf
dim: e rall:
pp
Adagio.


Lento.
Es:
35.
f
sf
p espress:
rf
cres:
8a
ff
All.o dim:
p
dim:
pp
cres:
ma
ritard:
lento.
Allegro molto.
Es:
36.



Sebbene tutti questi esempi siano scritti in quattro tempi, pure possono servire per ogni specie di misura.

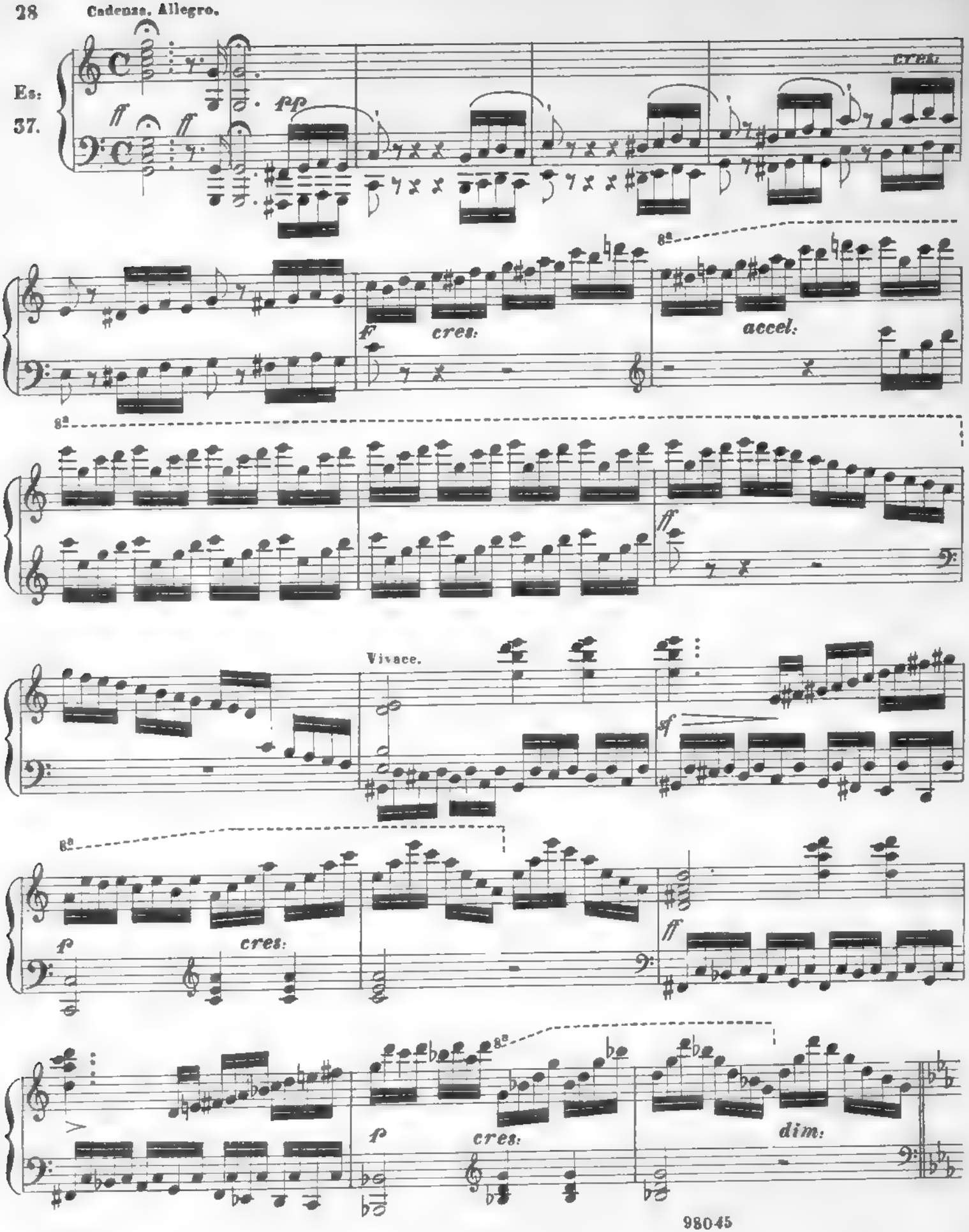
Osservazione. Nella maggior parte delle composizioni moderne dei buoni autori si trova la collezione più variata di modelli da seguire in questo genere.

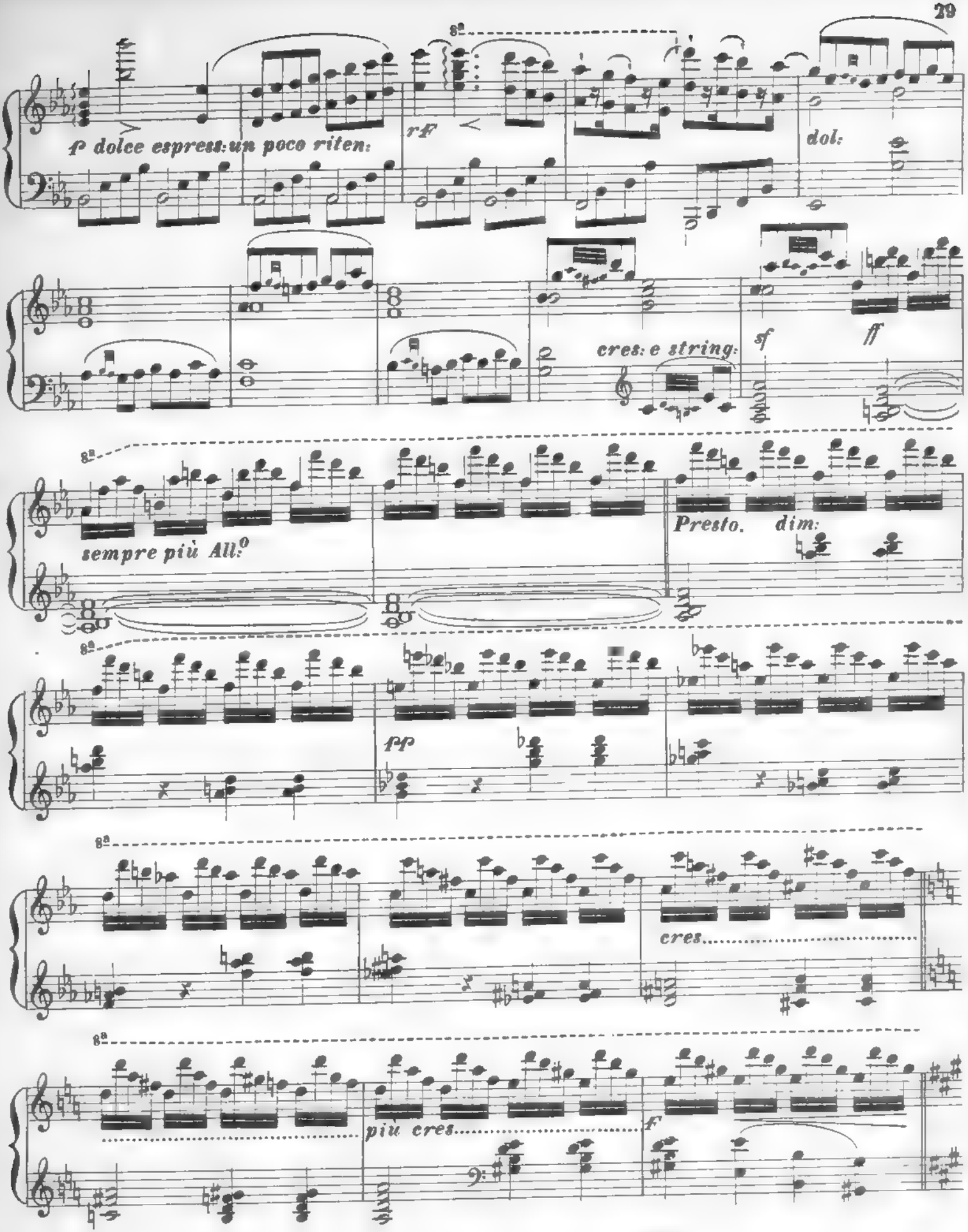
§ 6.

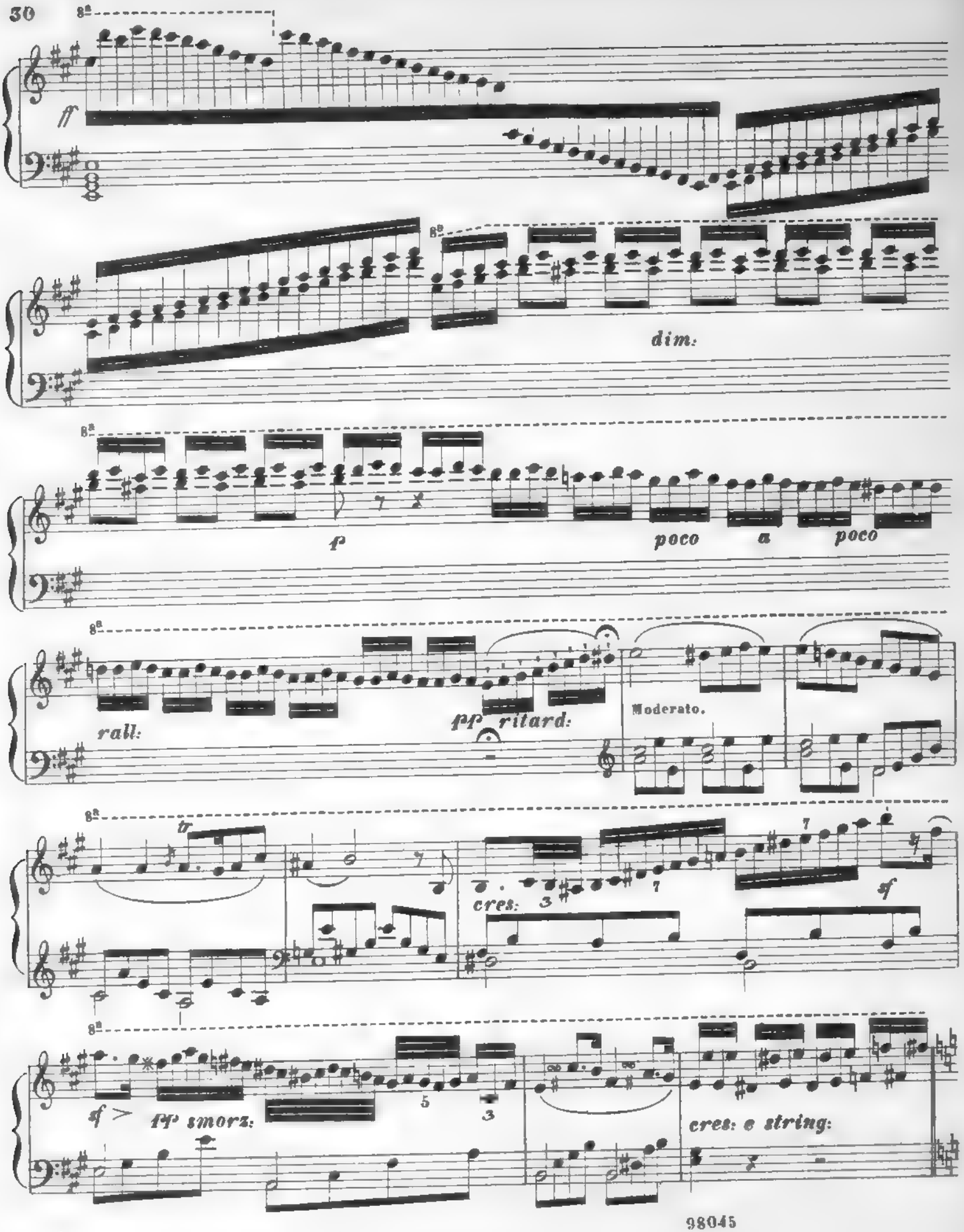
DELLE CADENZE FINALI NEI CONCERTI.

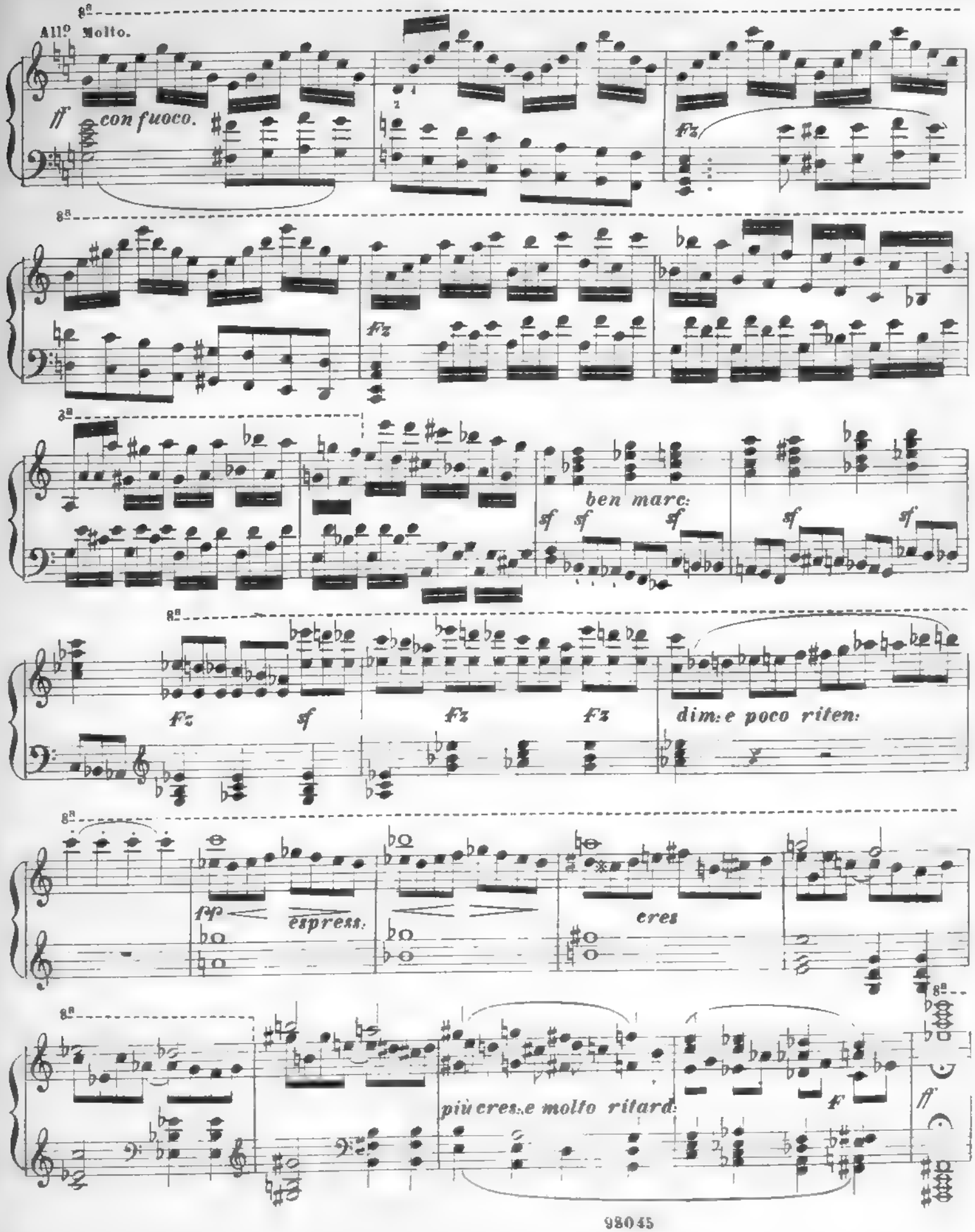
I Concerti antichi (per esempio tutti quelli di Mozart, quasi tutti quelli di Beethoven, ecc.), hanno prima della conclusione dell'ultimo *Tutti*, un riposo, in seguito al quale il Pianista deve improvvisare una grande cadenza.

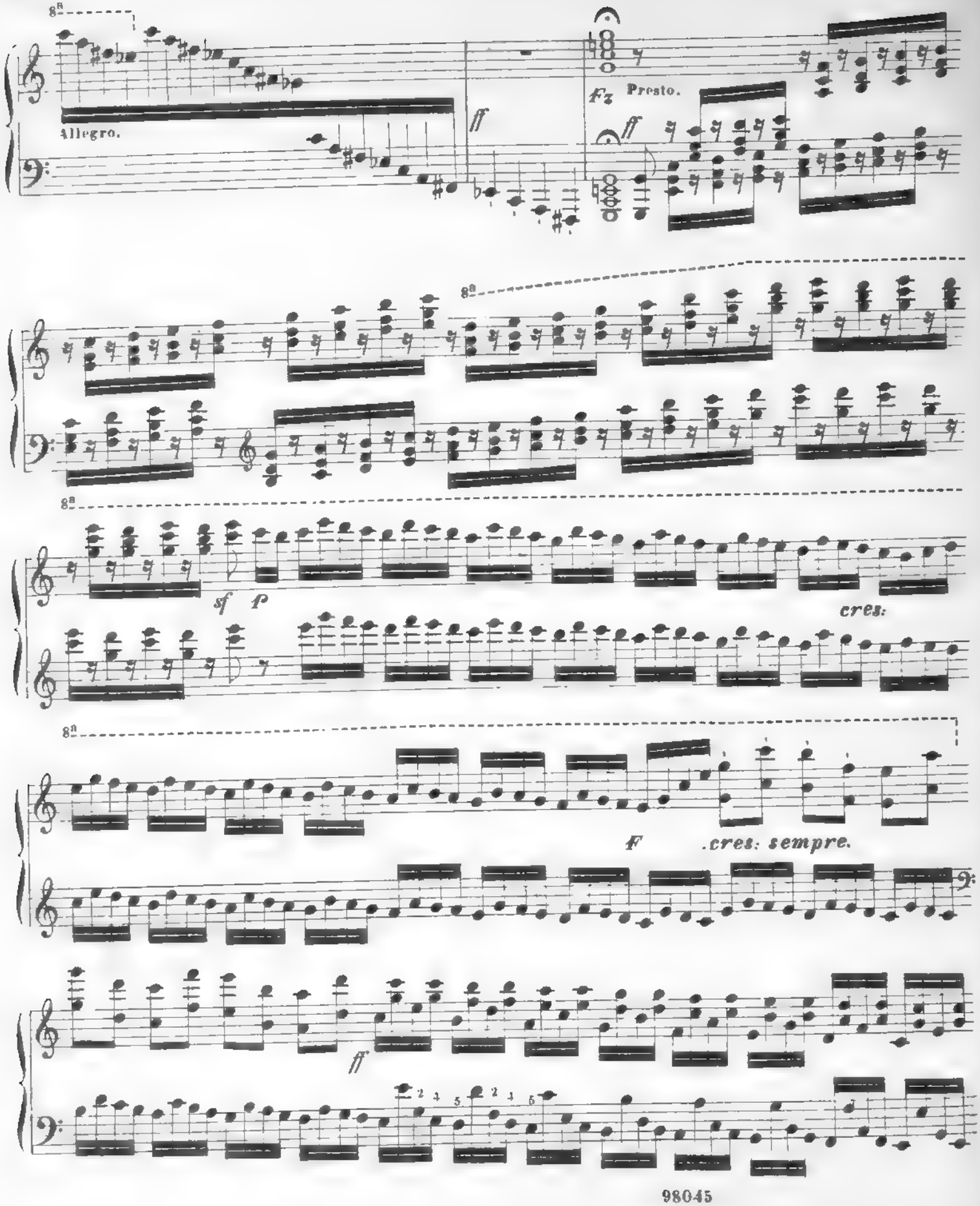
Queste cadenze di concerto formano, in causa della loro taglia necessaria, un genere speciale d'improvvisazione. Possono essere d'una certa estensione, e il Pianista può permettervisi tutte le modulazioni immaginabili. Solamente i motivi più salienti e i più brillanti passi del Concerto devono riprodurvisi, benchè sia permesso di colorirli e di dar loro più di forza a piacere. Siccome queste cadenze possono in certa guisa essere giudicate a parte e secondo il loro valore intrinseco; siccome il Pianista può svilupparvi maggiore abilità che non nel Concerto stesso, così è necessario di esercitarvisi particolarmente e di apprendere ad improvvisare cadenze di questo genere in tutti i Concerti di tale forma. — Eccone un esempio applicato al *Primo Concerto* di Beethoven (in *Do maggiore*, op. 15), che il Pianista può confrontare colla cadenza seguente:

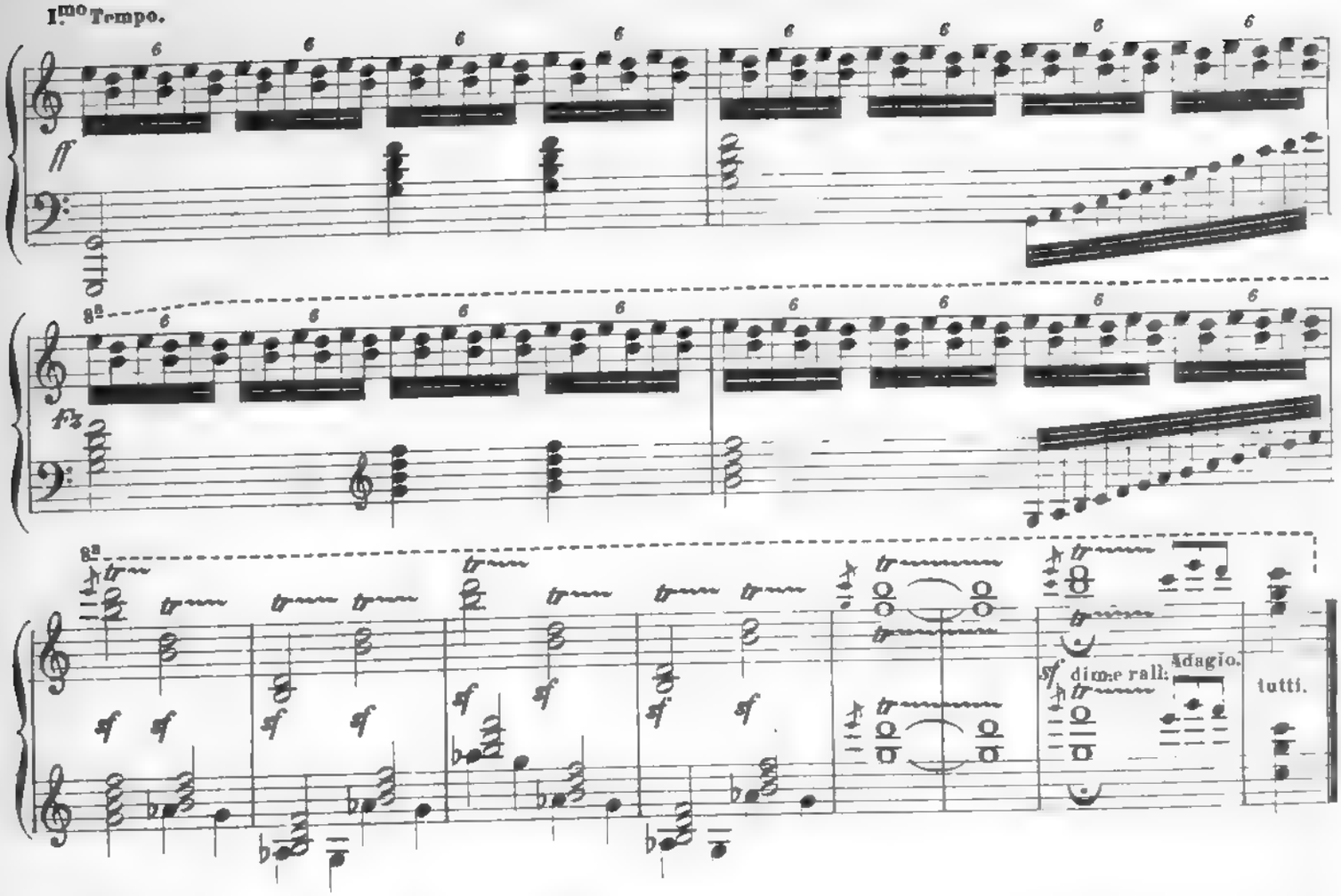

Es:
37.
ff
ff
pp
cres.
f
cres.
accel.
8a
ff
Vivace.
sf
f
cres.
ff
f
cres.
dim.


8a
p dolce espress: un poco riten:
rf
dol:
cres: e string:
sf
ff
sempre più All.o
Presto.
dim:
pp
cres.....
più cres.....
f


8va
ff
dim:
p
poco a poco
rall:
pp ritard:
Moderato.
tr
cres:
3
7
sf
sf > pp smorz:
5
3
cres: e string:


All.o Molto.
ff con fuoco.
fz
fz
ben marc:
sf sf sf
sf sf
fz fz fz
dim:e poco riten:
fp espress:
cres
più cres:e molto ritard:
f
ff


8a
Allegro.
ff
fz
Presto.
ff
8a
8a
sf
p
cres:
8a
F
.cres: sempre.
ff



Confrontando questa Cadenza col Concerto, si vede che la maggior parte dei motivi e dei passi vi sono riprodotti, e che solamente sono legati in un'altra maniera.

Osservazione. Nelle mie *Cadenze* succitate, op. 61, si troverà sotto il N. 12 una cadenza per il *Terzo Concerto* di Beethoven (in *Do minore*), che potrà servire di supplemento a questo capitolo.

§ 7.

Prima di passare al Capitolo seguente che tratta dell'improvvisazione propriamente detta, è bene rammentare ancora che il Pianista deve famigliarizzarsi compiutamente cogli esercizi precedenti, in tutte le forme, in tutti i toni, in tutte le modulazioni possibili: poichè, indipendentemente dall'uso particolare che si può farne e che si è indicato fin qui, sono nel tempo stesso i preliminari indispensabili dell'arte d'improvvisare, di cui pure fanno parte essenziale: essi soli possono dare al Pianista la facoltà di collegare idee e motivi in svariati modi.

CAPITOLO QUARTO.

DELL'IMPROVVISAZIONE SOPRA UN SOLO TEMA.

Prima specie d' improvvisazione.

§ 1.

Il Pianista che si cimenta ad improvvisare dinanzi a numerosa adunanza, od in generale dinanzi ad un uditorio qualunque, può essere paragonato all' oratore che, senza preparazione, tratta, svolge ed esaurisce un soggetto con tutta la chiarezza e il talento di cui è capace.

Infatti, molte fra le regole dell'arte oratoria si possono applicare all' arte d' improvvisare, per cui non è fuor di proposito di continuare il paralello.

In quel modo che l'oratore per non essere mai incagliato da una parola, o da un costrutto, deve rendersi padrone assoluto della sua lingua e del suo stile, del pari le dita dell' improvvisatore devono comandare allo strumento, farsi giuoco delle difficoltà e disporre di tutti i mezzi meccanici.

In quel modo che l'oratore deve possedere una vasta lettura ed una cognizione completa di tutte le parti della scienza di cui tratta, del pari l' improvvisatore è obbligato di aggiungere ad uno studio profondo dell'armonia, la cognizione di tutto ciò che hanno fatto di buono e di bello i compositori di tutti i secoli; la sua memoria deve essere un ricco emporio d' idee interessanti tolte alle loro opere, e nulla di ciò che appare in fatto di novità musicali, motivi favoriti tratti da opere, romanze, o pezzi qualsiansi, gli deve rimanere estraneo.

E finalmente, in quella guisa che l'oratore, a forza d'eleganza, di grazia e di chiarezza, colla scelta delle idee e dei vezzi dello stile, cerca d'evitare l'aridità e la noia, del pari l' improvvisatore colla bellezza e col buon gusto degli sviluppamenti che impiega, e che misura sempre sulle facoltà del suo uditorio, coll'eleganza e convenienza degli abbellimenti, deve studiarsi di dare all'opera sua un prestigio particolare.

L'improvvisazione, specialmente nei Pianisti dotati dalla natura d'una grande agilità di dita, consiste in un genere d'esecuzione per così dire involontaria e vaga come un sogno: tale è anzi il carattere che meglio le conviene; - (gli è come l' oratore che non ha bisogno di riflettere anticipatamente a ciascuna delle sue parole o delle sue frasi); - nulladimeno è necessario che l'improvvisatore (sopratutto quando sviluppa un dato Tema) abbia cura di non perdere mai di vista il suo soggetto: egli ha due scogli da evitare, quello di una sterilità arida ed inintelligibile, non meno d'un'abbondanza eccessiva e faticosa.

§ 2.

L'arte d'improvvisare sopra un Tema un pezzo completo, secondo le regole e in maniera interessante, sembra più difficile che non lo è realmente: l'osservazione seguente lo proverà.

Un Tema qualunque, senza alcuna eccezione, e quand'anche non si componesse che di due note prese a caso, può, mediante un cambiamento di misura e di ritmo, servire di base a tutti i generi di composizione conosciuti in musica. Prendiamo per esempio i generi seguenti usitati sul Pianoforte.

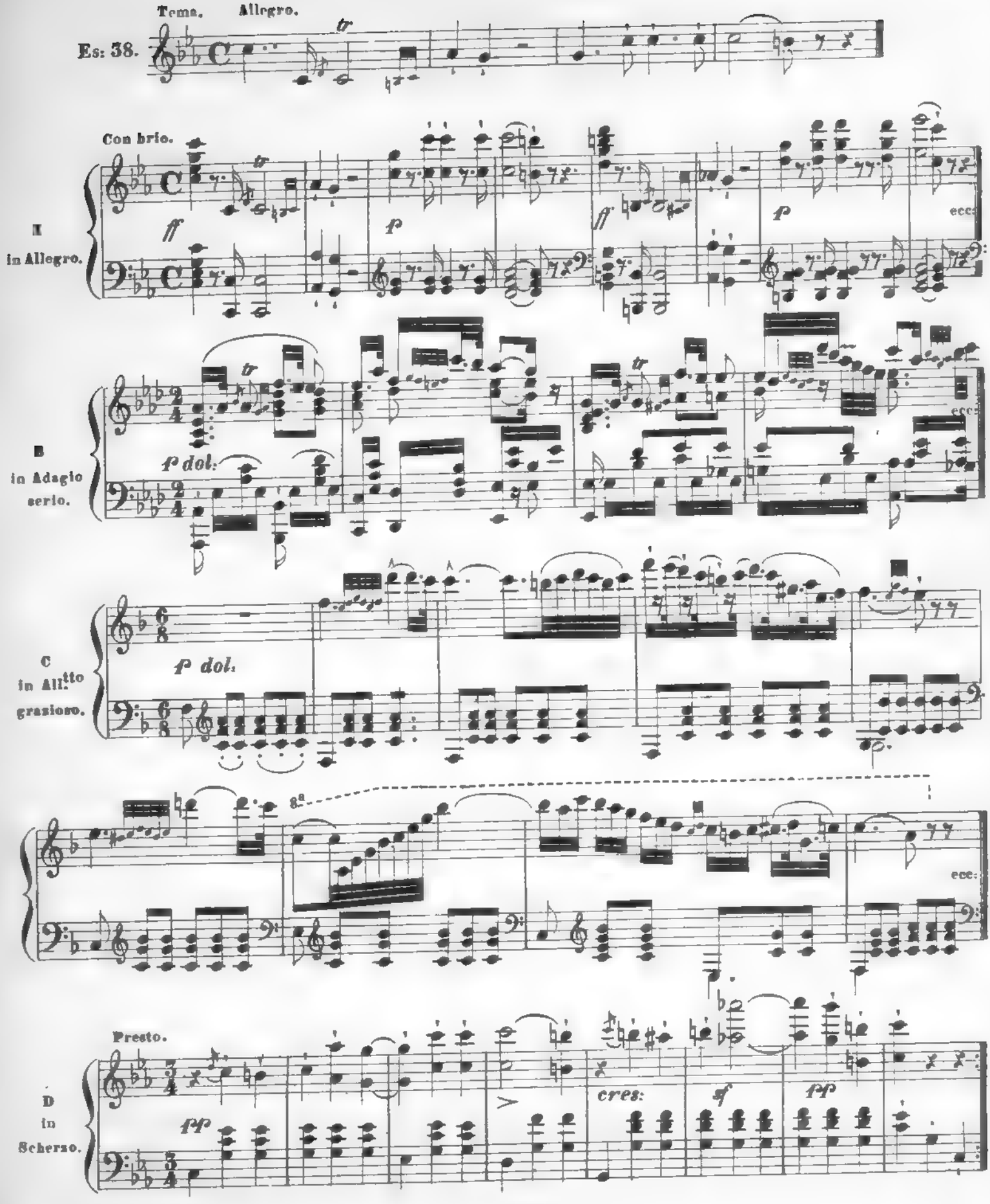
a) *Allegro*, presso a poco come il primo tempo d'una *Sonata*.
b) *Adagio*, nello stile severo.
c) *Allegretto grazioso*, semplice e con abbellimenti nello stile elegante.
d) *Scherzo presto*, a capriccio.
e) *Rondò vivace*.
f) *Polacca*.
g) *Tema* per *Variazioni*.
h) *Fuga* o *Canone*.
i) *Valzer*, *Scozzese*, *Marcia*, ecc.

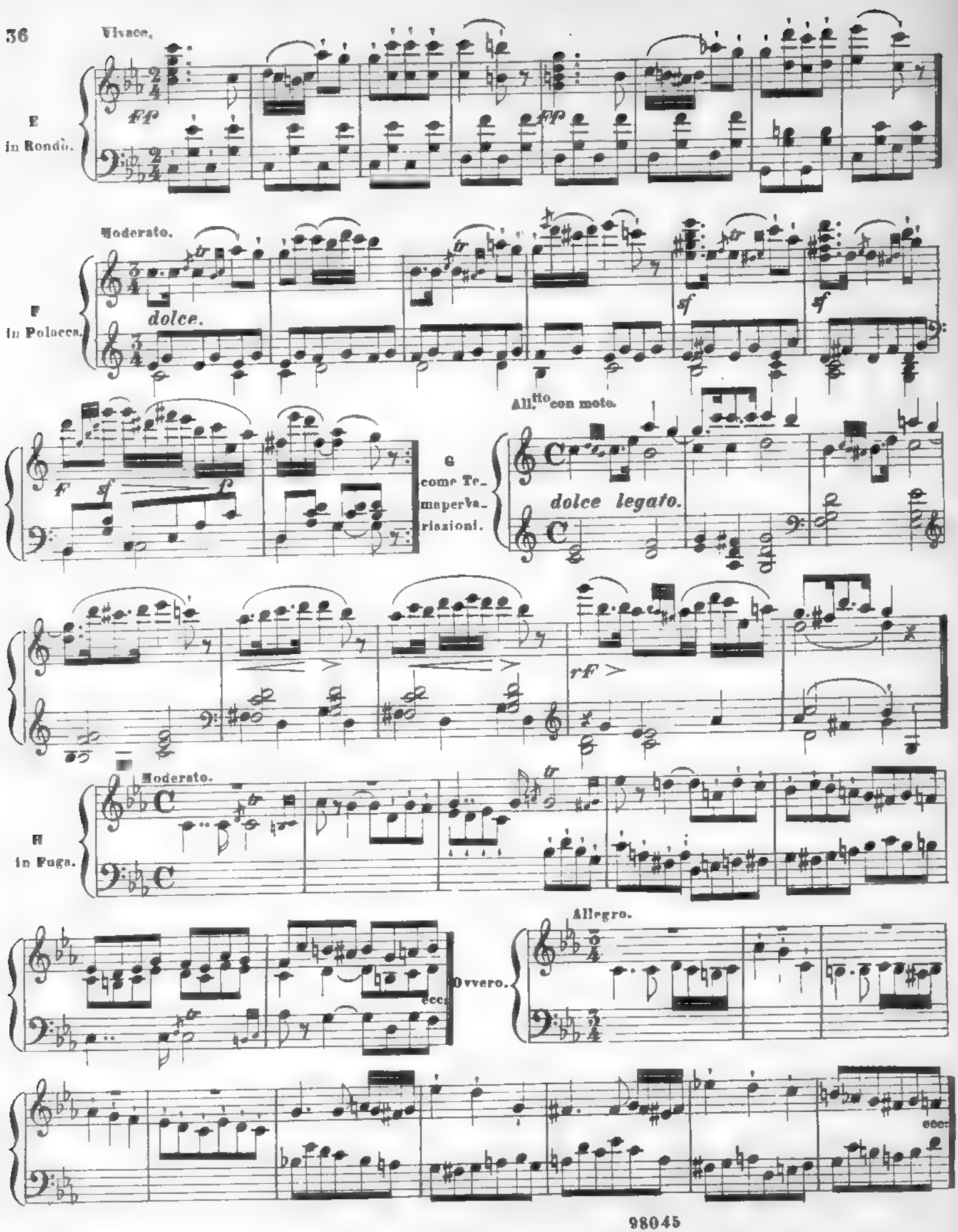
Certamente non tutti i Temi faranno egualmente bell'effetto in tutte queste forme, ma basta che si possa assoggettarvili, e il resto deve essere il risultato dello sviluppamento.

§ 3.

Prendo qui a caso il Tema seguente, per provare la possibilità di ciò che si disse.

Es: 38.


Tema. Allegro.
Con brio.
A
in Allegro.
B
in Adagio
serio.
C
in All.tto
grazioso.
D
in
Scherzo.
Presto.
ecc.
cres:

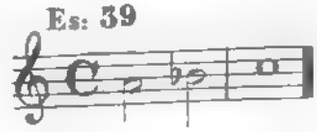

Vivace.
ff
E
in Rondò.
Moderato.
dolce.
F
in Polacca.
sf
sf
ff
sf
f
G
come Te-
ma per va-
riazioni.
All.tto con moto.
dolce legato.
rF
Moderato.
H
in Fuga.
ecc.
Ovvero.
Allegro.
ecc.

Si vede da ciò quale varietà infinita di forme il pianista ha in suopotere. Sebbene il Tema principale, che precede, non possa essere annoverato tra i più pieghevoli, pure si presta benissimo a ciascuno dei generi diversi, or passati in rivista.

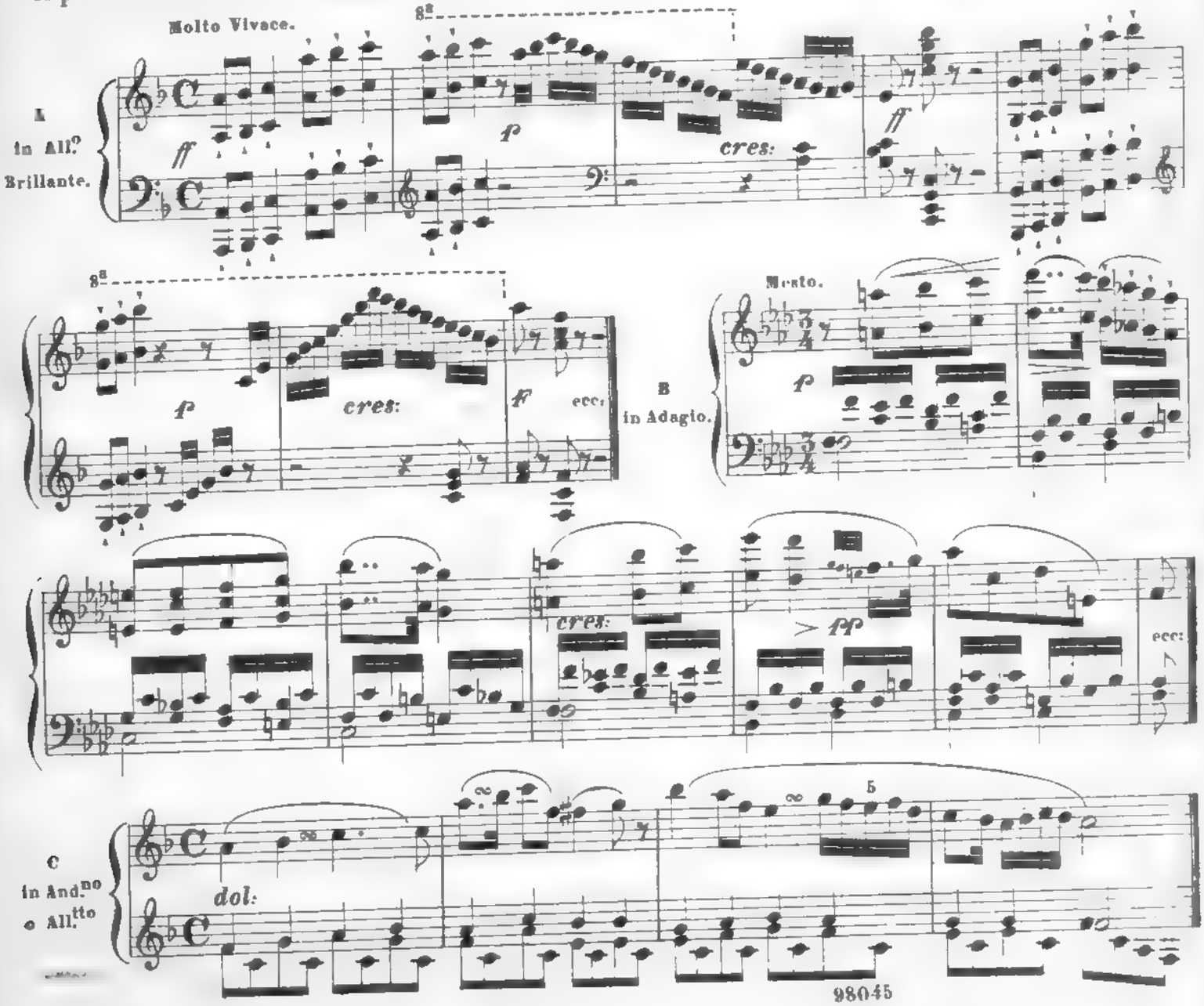
§ 4

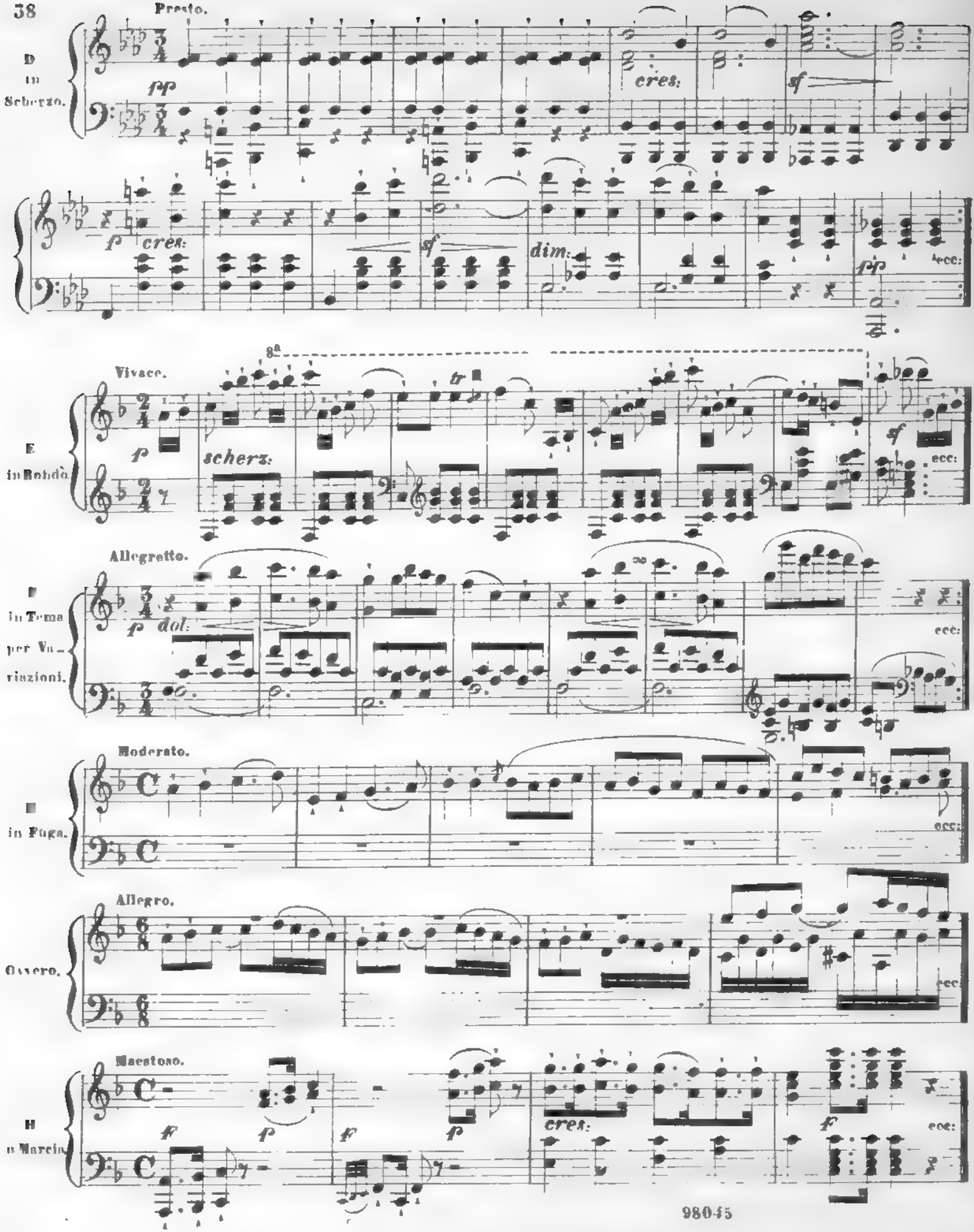
Del resto, più il soggetto è semplice, più lo sviluppamento ne è facile ed interessante, chè allora l'immaginazione ha maggior campo e libertà.

Es: 39



Se per esempio qualcuno volesse prendere per soggetto le tre note *LA, SI, DO* si potrebbe trarne gli sviluppamenti seguenti.

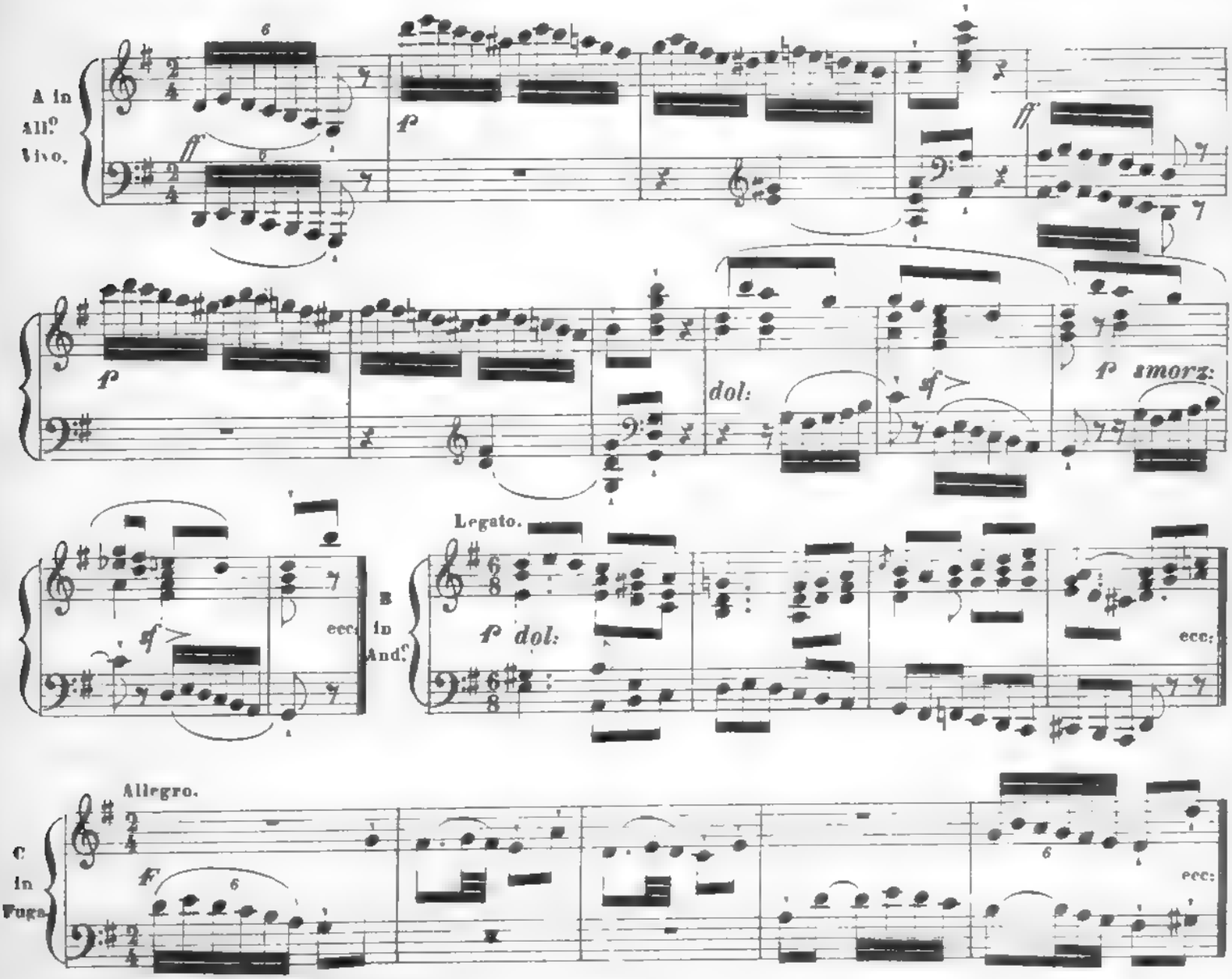



Presto.
D
in
Scherzo.
pp
cres:
sf
p
cres:
sf
dim:
pp
ecc:
Vivace.
8a
E
in Rondò.
p
scherz:
sf
ecc:
Allegretto.
F
in Tema
per Va-
riazioni.
p dol:
ecc:
Moderato.
G
in Fuga.
ecc:
Allegro.
Ovvero.
ecc:
Maestoso.
H
in Marcia.
ff
f
f
f
cres:
f
ecc:

Del resto, non si creda che un Tema qualunque sia di tal guisa esaurito: ogni improvvisatore, secondo il grado della sua immaginazione, della sua capacità d'esecuzione, secondo l'ispirazione del momento, potrebbe dargli una forma affatto differente.

§ 5

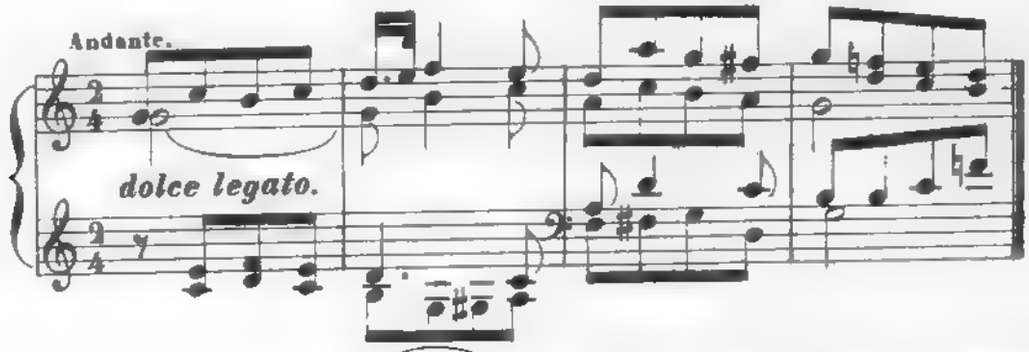
Ove all'improvvisatore si desse un Tema, che, interamente privo di canto, non si componesse che d'una frase, gli resta di trovare un canto ed un ritmo convenienti, e di ricondurre questa frase il più sovente ch'è possibile di farlo senza monotonia, facendola passare per tutte le forme, (terminando anche col rovesciarla.) Per esempio, supponiamo che il soggetto sia Es: 40. potrebbe essere ridotto in Allegro presso a poco nel modo seguente.

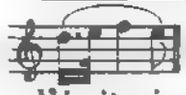


e così di seguito in tutte le forme.

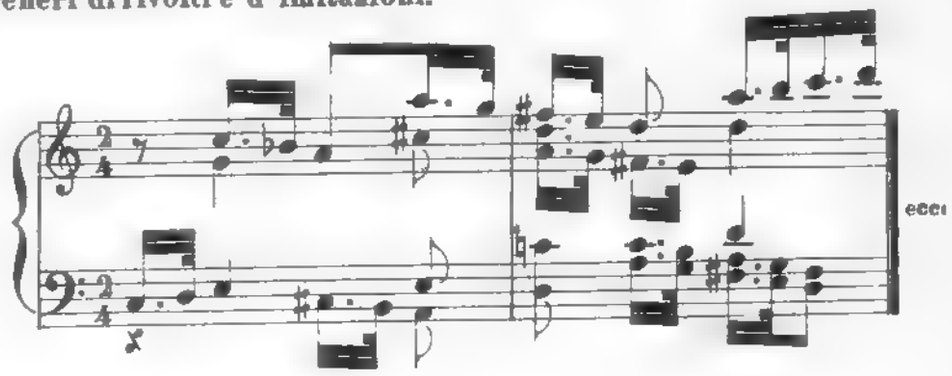
Se l'improvvisatore ha un canto completo e regolare da sviluppare, dopo avere scelto la forma che gli sembra più favorevole, deve non solo restar fedele a questa forma più che gli è possibile, ma prenderne alcune note caratteristiche ed intrecciarle come tipo principale in tutte le parti del pezzo.

Es: 41.



Qui la frase è nella seconda battuta  la più favorevole allo scopo propostosi, poichè essa si presta a differenti generi di rivolti e d'imitazioni.

Come per esempio qui.



Si può colorire del pari l'uniformità del resto.

§ 7.

L'improvvisatore deve studiarsi di far passare in tutte le forme possibili, con destrezza ed abilità, tutti i motivi che gli vengono sotto le dita; egli non deve contentarsi d'una sola di queste forme per ogni Tema, poichè il numero di quelle che può ottenere è infinito. Finalmente deve saper connettere alla sua improvvisazione i passi che per loro natura ne sembrano più eterogenei e renitenti.

§ 8.

L'improvvisatore si eserciti dunque a sviluppare completamente ogni genere; egli vi riuscirà più facilmente scegliendo dapprima un buon modello. Pel primo genere, *Allegro*, il primo tempo d'una buona *Sonata* di Clementi, Beethoven, Hummel, ecc., può servire d'esempio. (Specialmente quelle in cui il Tema è ben compiutamente sviluppato).

Osservazione. Nel numero dei modelli più atti ad insegnare la maniera di sviluppare un pezzo completo ed importante dal motivo più semplice, ed anche da alcune note, si possono citare: il primo Tempo della *Sinfonia* di Beethoven in *Do minore;* il primo Tempo della sua *Sinfonia* in *La maggiore;* il Finale della sua *Sonata assolo* in *Re minore*, op. 29; il primo Tempo del suo *Trio* in *Re maggiore*, op. 71; il primo Tempo della *Sinfonia* in *Sol minore* di Mozart; parecchi frammenti de' suoi *Quartetti* e *Quintetti* per istrumenti a corde; l'*Overtura* d'*Anacreonte* di Cherubini, ecc., e in una classe di pezzi meno elevati, il *Rondò* di Hummel in *Mi bemolle*, op. 11; l'*Andante favorito* di Beethoven in *Fa maggiore*, N. 35, ecc.

§ 9.

Fa d'uopo esercitarsi in seguito a trovare per la prima parte un canto secondario (che il più delle volte si trae dal Tema principale, od almeno vi si può collegare). L'esempio farà conoscere che in generale nei toni maggiori questo canto secondario deve essere nel tono della Dominante, e che al contrario, nei toni minori deve essere nel tono maggiore relativo, od anche nel tono minore della Dominante. La prima parte di questo Allegro può, come nella Sonata, essere terminata in maniera perfetta, mentre che nella seconda parte si può abbandonarsi liberamente a tutti i capricci dell'immaginazione, permettersi tutti i generi di modulazione, d'imitazione, ecc., in mezzo ai quali deve ritrovarsi il canto secondario. Finalmente si termina nel tono principale. Ad evitare la fatica che nasce sempre dall'eccesso in ogni genere, il canto deve alternarsi coi passi ed altre combinazioni atte a dare varietà.

§ 10.

Si farà lo stesso esercizio per tutti gli altri generi (Adagio, Scherzo, Rondò, Variazioni, ecc.), di cui si troveranno eccellenti modelli negli autori già nominati.

§ 11.

L'arte di condurre una Fuga nello stile rigoroso dipende senza dubbio dalla conoscenza dell'armonia e di tutte le parti del contrappunto. Ma bisogna inoltre possedere, e, s'è possibile, sapere a mente un gran numero di buone Fughe (sotto questo rapporto il *Clavicembalo ben temperato* e le altre opere di S. Bach e le *Fughe* di Händel, occupano il primo posto). Per lo sviluppamento di una Fuga nello stile leggero e moderno si può prendere per modello l'*Overtura* del *Flauto magico* di Mozart, o il Finale della sua *Sinfonia* in *Do maggiore*.

§ 12.

Acquistata l'abitudine d'improvvisare lo sviluppamento d'un Tema in tutti i generi, sarà facile di riunire parecchi generi nella stessa improvvisazione. Per esempio, cominciando coll'Allegro e dopo averlo sviluppato qualche tempo, si potrà passare all'Adagio o all'Andantino, collegarlo con un pezzo fugato, o modulato, come quelli di cui si è parlato nel Capitolo primo, e terminare con un Rondò animato. Tali sono gli elementi di cui si compone un'improvvisazione sopra un solo Tema, formando un tutto regolare, nella quale domina l'unità ed un carattere particolare.

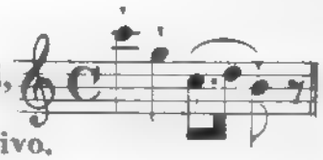
§ 13.

Del resto non devesi dissimulare che questa maniera d'improvvisare non sia la più difficile di tutte. Poichè dopo tutto ciò che si è detto, è facile di vedere che una continua e faticosa ripetizione del Tema in tutte le Ottave, ed una scorsa senza scopo in tutti i toni non costituiscono una improvvisazione vera, e che la riunione d'un talento distinto e d'uno studio profondo può sola sciogliere questo problema, a soddisfazione degli uditori in generale, come degli intelligenti (pei quali questa maniera è particolarmente fatta) (*).

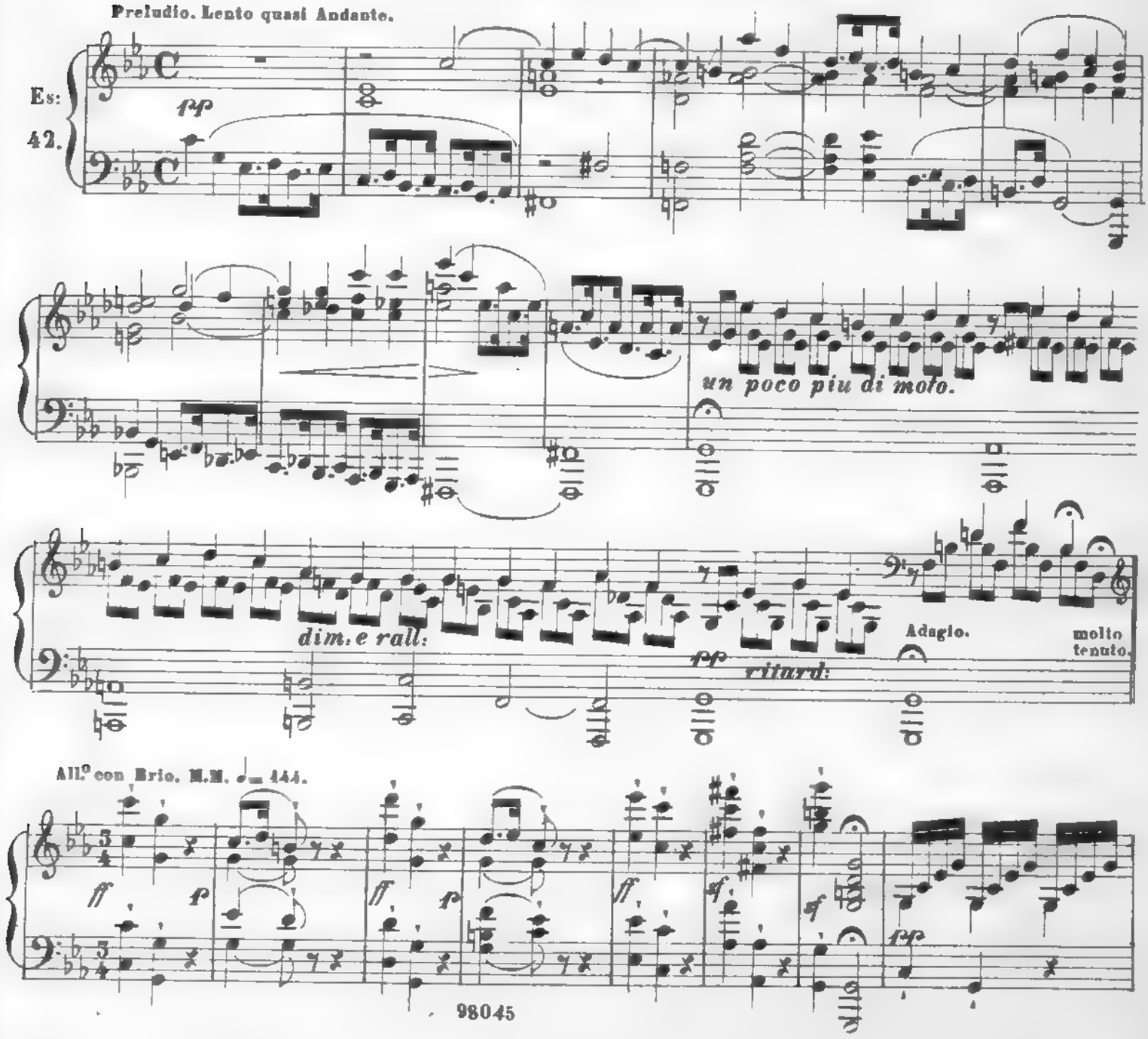
(*) In questa maniera d'improvvisare, Beethoven era inimitabile. A fatica, scrivendo, avrebbe potuto riprodurre la ricchezza delle sue idee e delle sue armonie, del pari che l'effetto e l'arte prodigiosi de' suoi sviluppamenti. Nondimeno ha lasciato nelle sue opere due magnifici monumenti di questa specie, cioè: la *Fantasia* con Orchestra e Coro, op. 80, ed il Finale della sua ultima Sinfonia (*Ode alla Gioia*, op. 125). Nell'uno e nell'altro di questi pezzi, una sola idea si sviluppa traverso le forme più variate. Del resto, l'*Arte della Fuga* di S. Bach può nel suo genere essere considerata come un eccellente metodo.

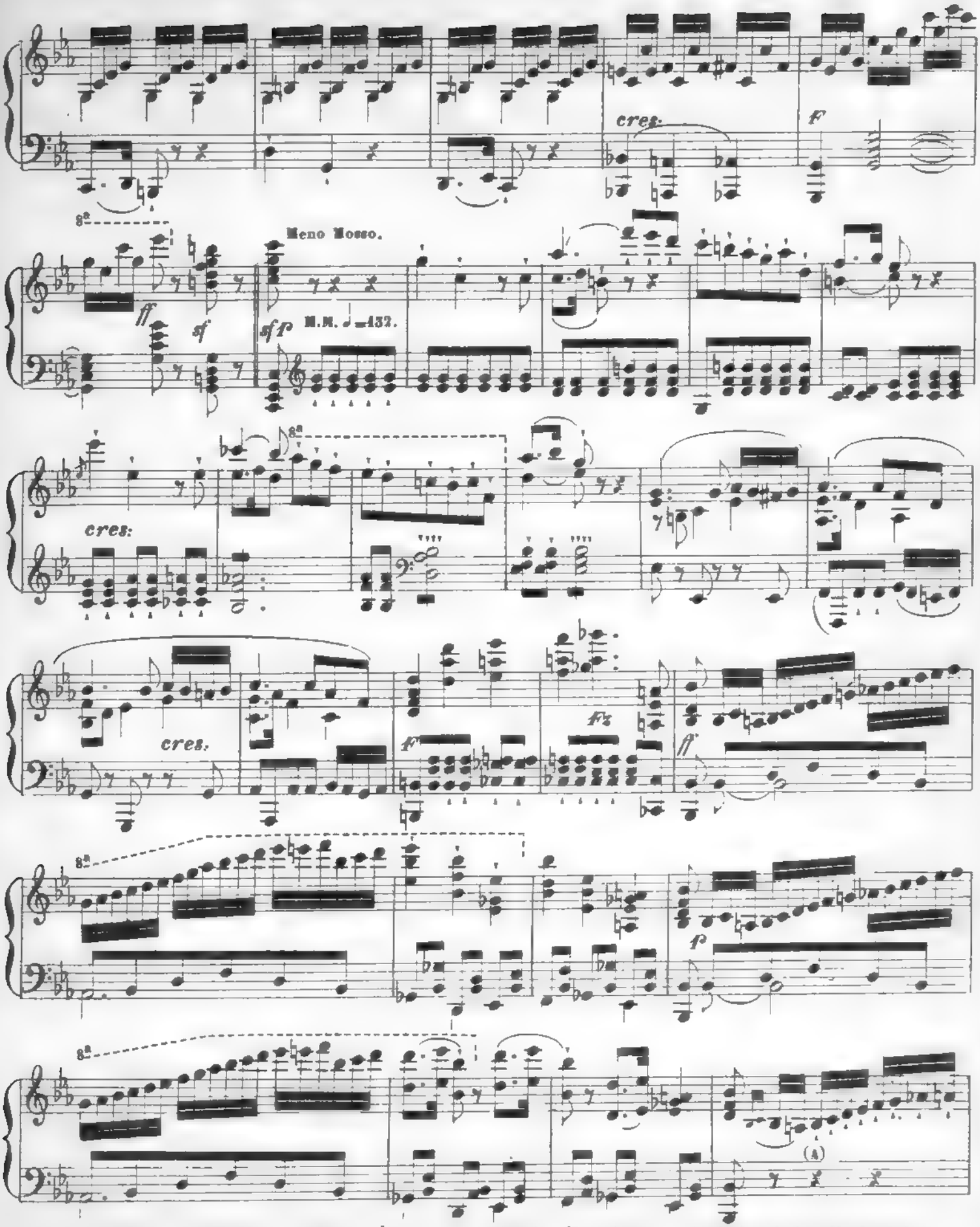
§ 14

Presentando qui alcuni esempi, il mio scopo non è di proporre modelli completi e compiutamente sviluppati. Non vi si troverà che il piano generale e in certa guisa l'itinerario delle idee; ciò basterà per guidare l'avanzamento dell'allievo. Indico di quando in quando i luoghi ch'è necessario di sviluppare di più, e l'allievo potrà esercitarvisi.

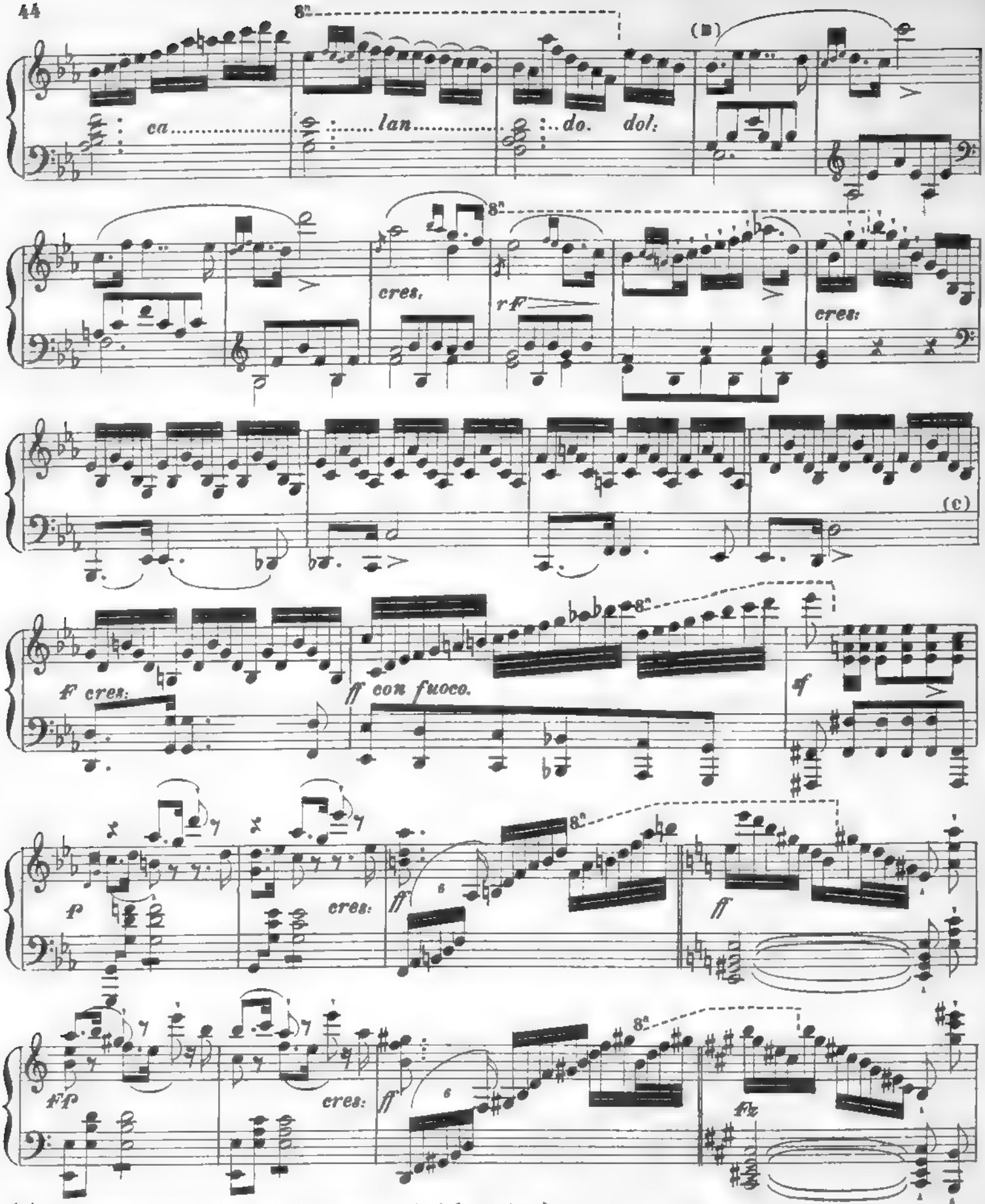
Prendo per Tema le note seguenti,  che vengono dopo una breve introduzione per far udire ben chiaramente il motivo.

PRIMA IMPROVVISAZIONE SOPRA UN TEMA.



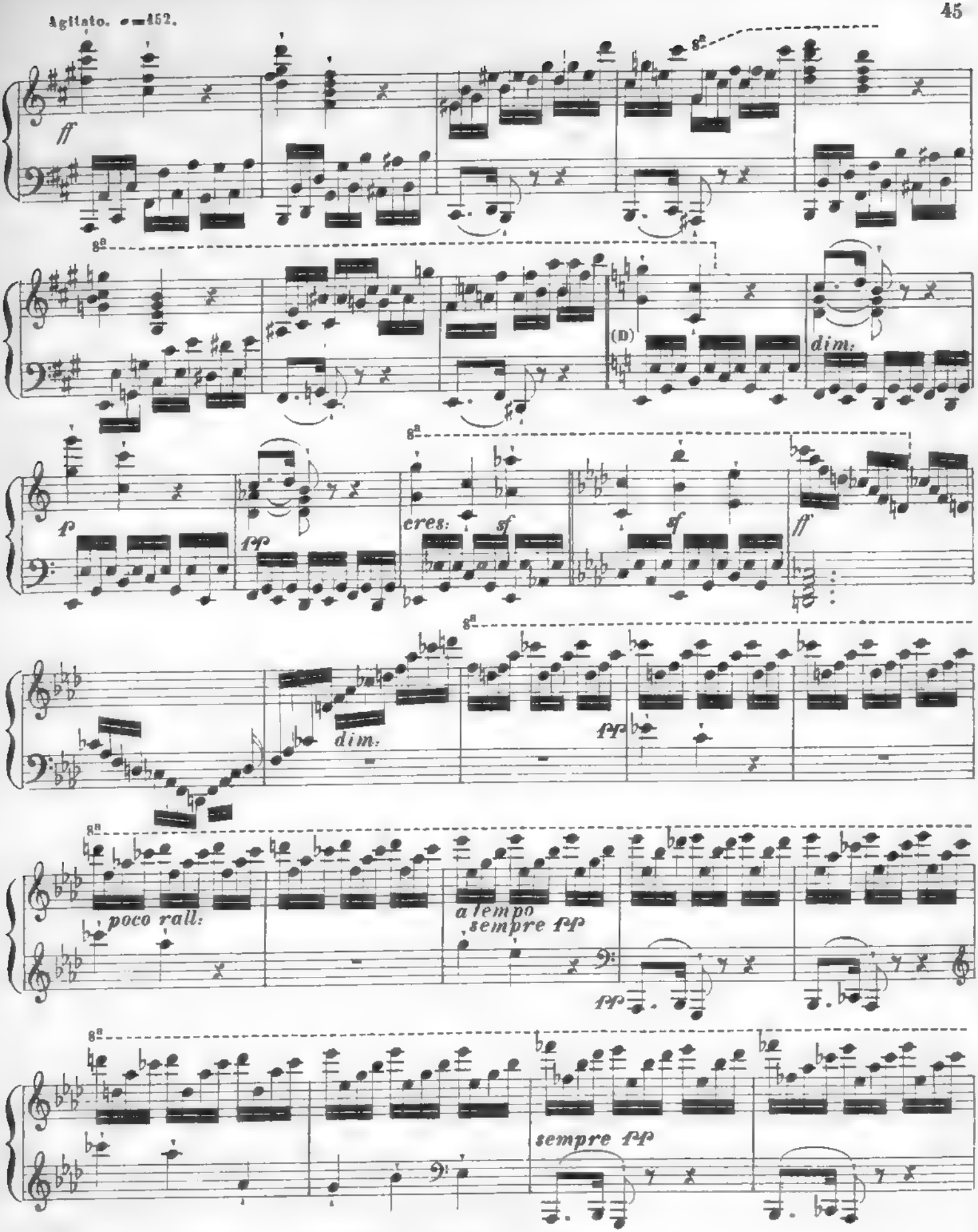


(A) Questo passaggio in *Mi bemolle maggiore* può essere esteso di molto. (Vedi il secondo Capitolo relativo alle fermate.)

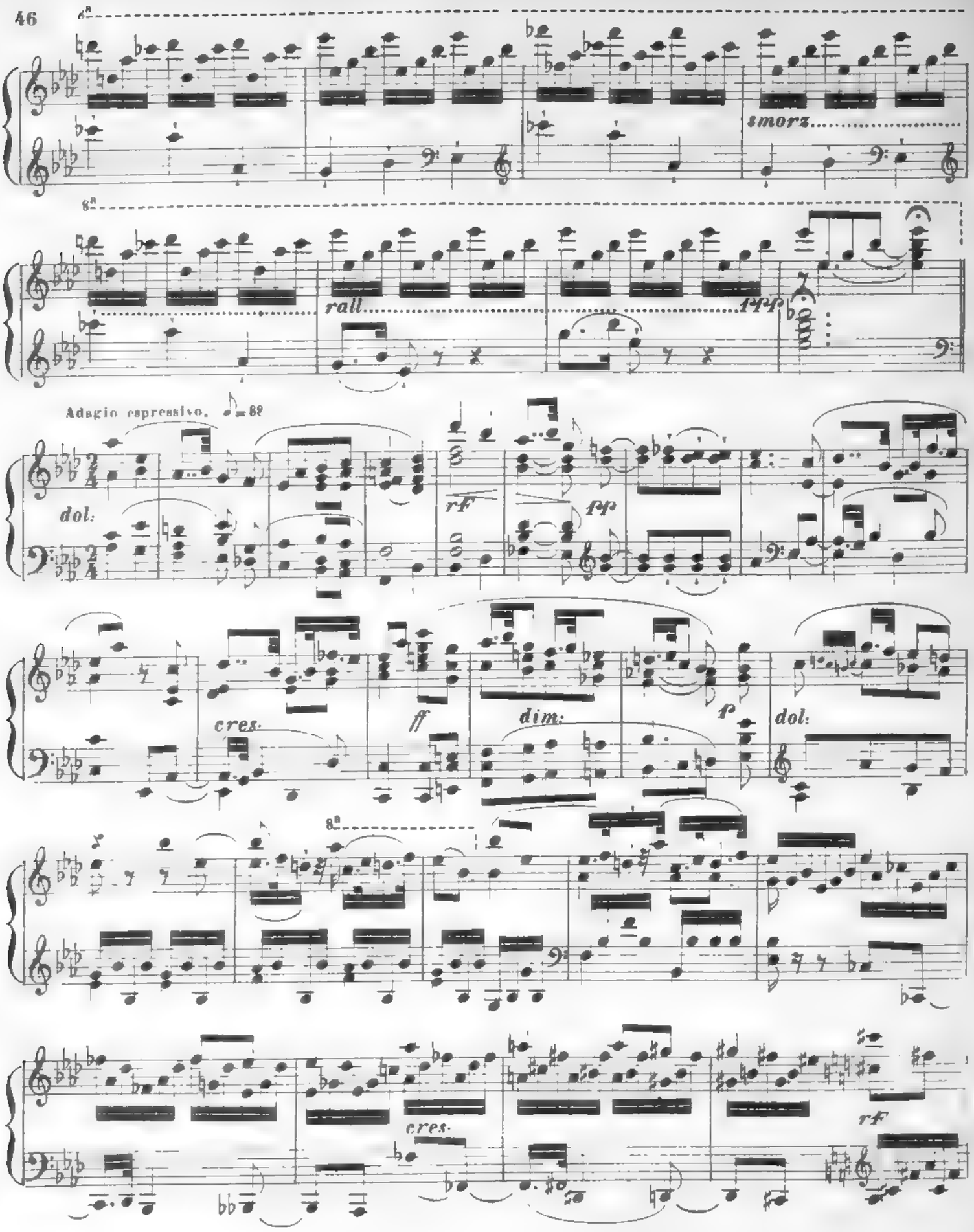


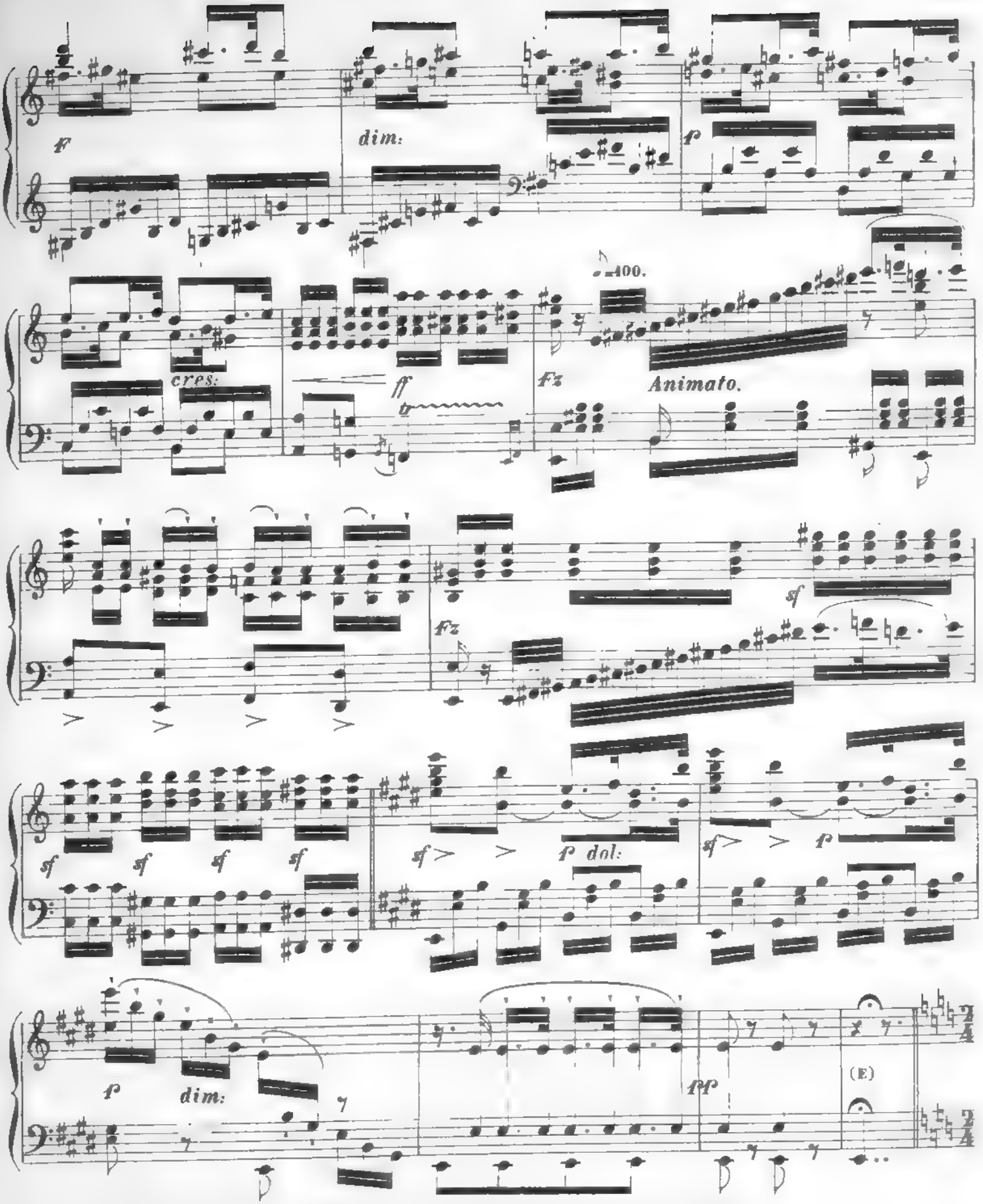
(B) Questo canto secondario e tolto dal Tema principale(rovesciato.)

(C) Qui si potrebbe estendere di molto il canto del pari che i passi in *Mi bemolle maggiore*, e terminare regolarmente in questo tono la prima parte.



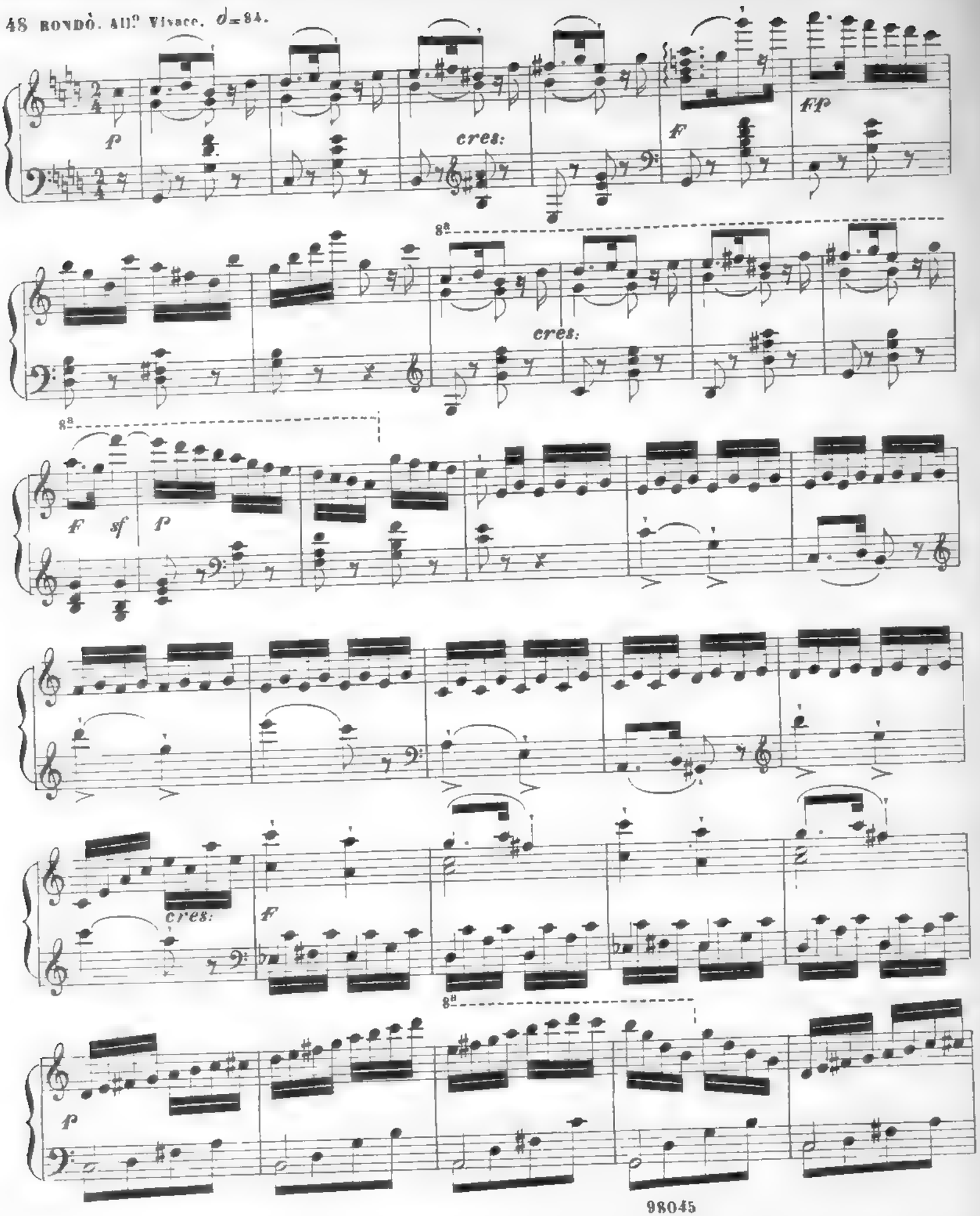
(D) Anche qui si potrebbero sviluppare di più le modulazioni e il canto.

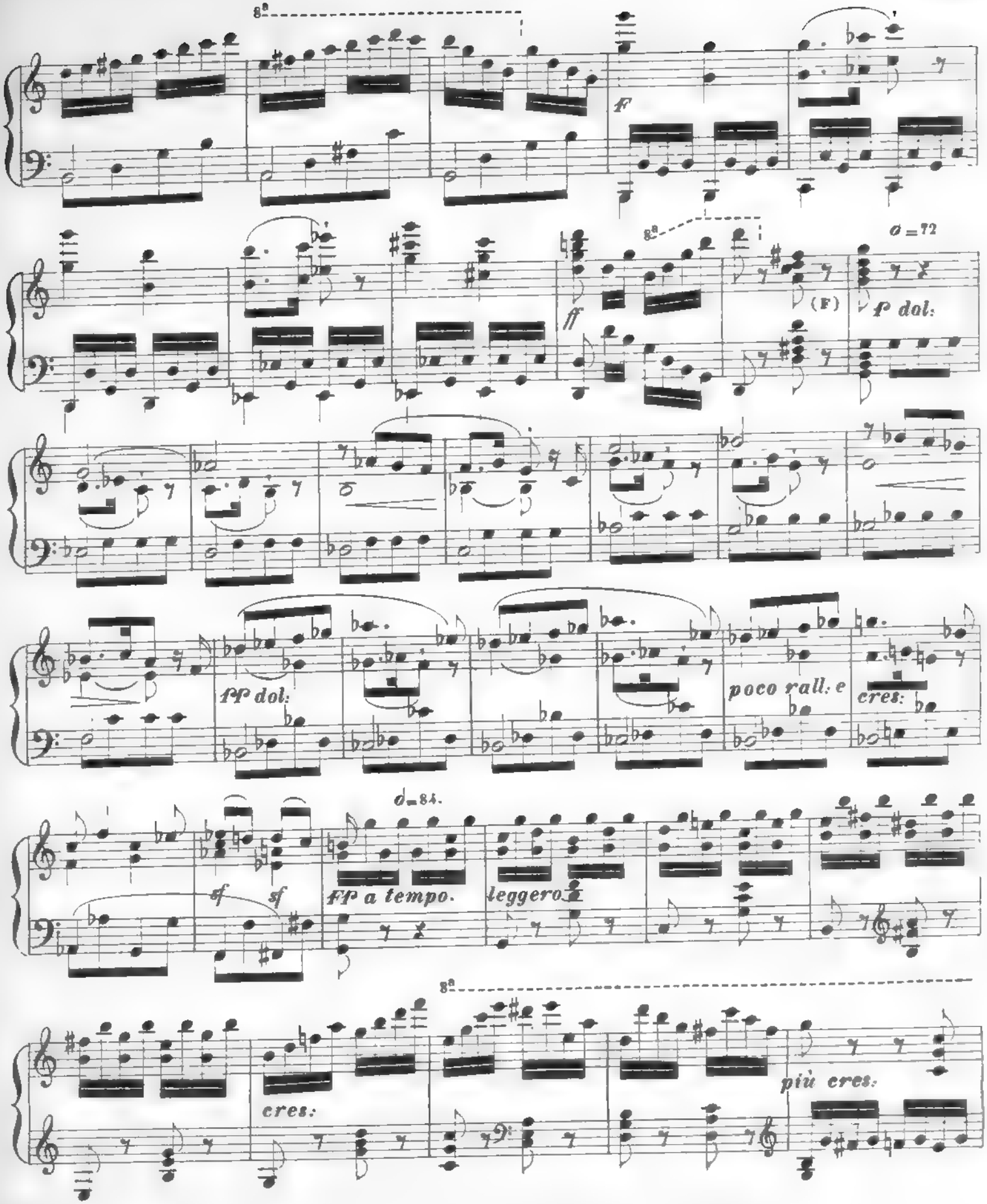

8a
smorz.
8a
rall.
ppp
Adagio espressivo. ♪ = 88
dol.
rf
pp
cres.
ff
dim.
p
dol.
8a
cres.
rf



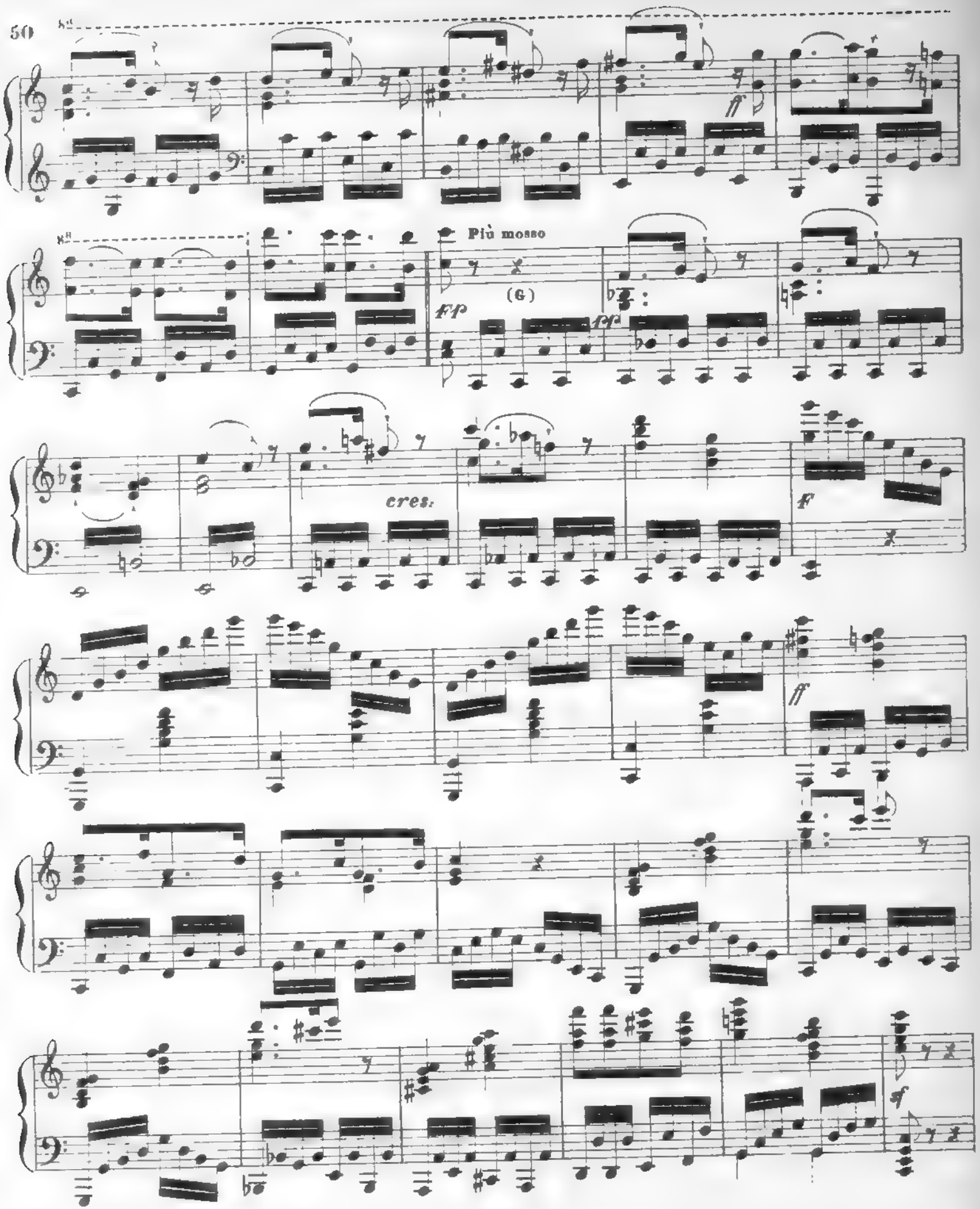
(E) Qui si potrebbe introdurre il motivo, come tema, con alcune variazioni in *La maggiore.*

RONDÒ. All.o Vivace. ♩=84.

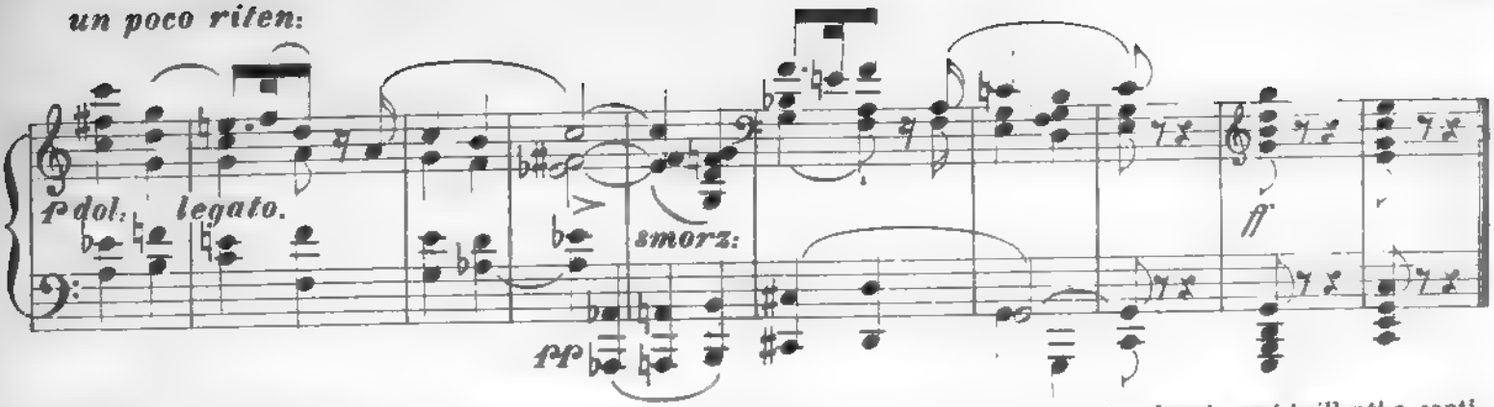




(F) Anche qui si potrebbe introdurre un cantabile in *Sol maggiore* o in *Mi bemolle maggiore*.



(G) Qui ancora si potrebbe prolungare con brillanti passi finali.



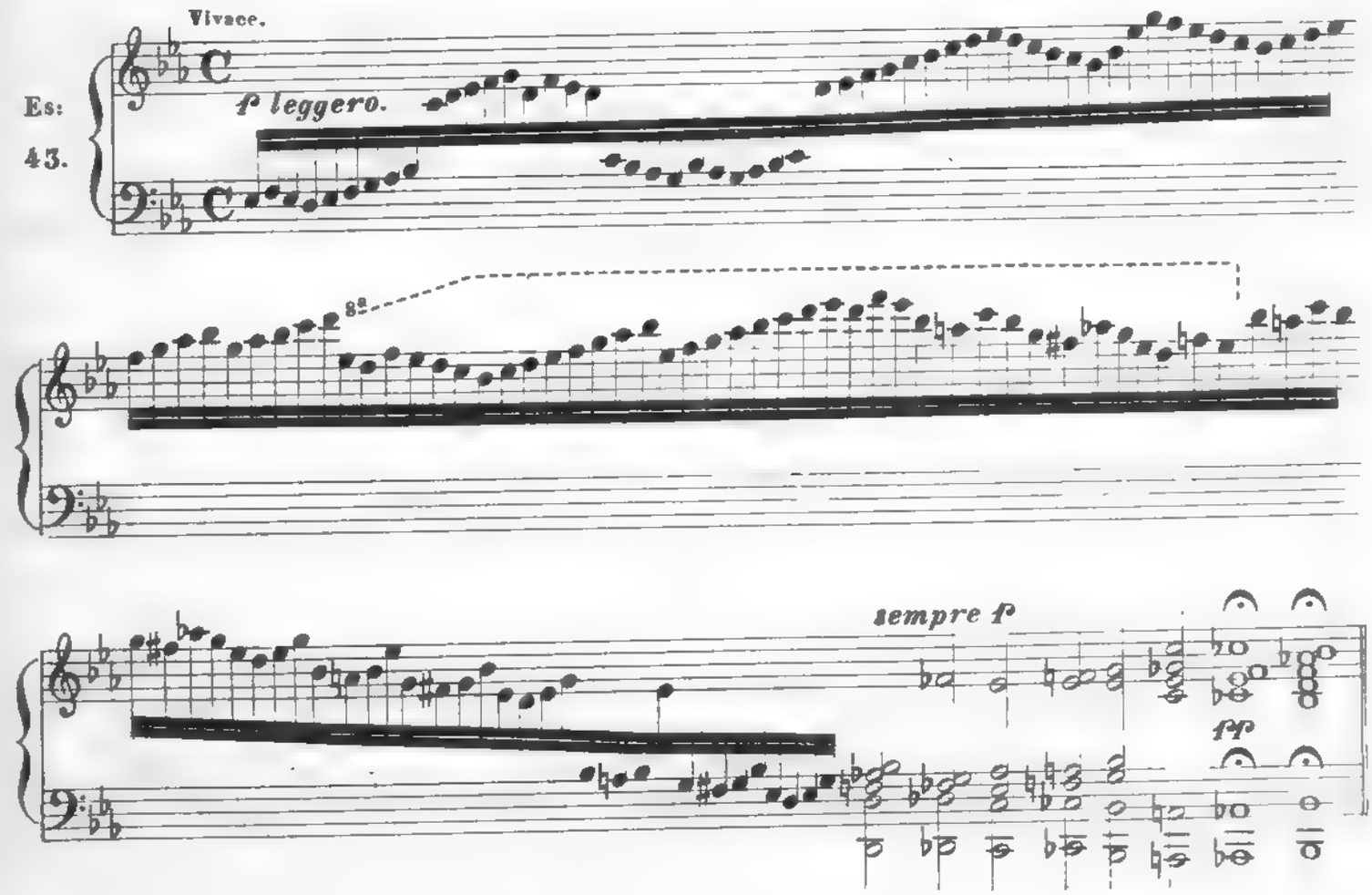
Osservazione. Se, in ragione della concisione di questo esempio, il tema ritorna troppo sovente, alcuni passi brillanti o canti intercalati ai luoghi indicati servirebbero naturalmente a rompere la monotonia e a dare maggiore rotondità all'insieme. Non è neppur sempre conveniente di porre, come lo facemmo fin qui, un *ritenuto* dopo passi brillanti, e di impiegarlo come conclusione. Un finale energico e rapido produce sovente maggior effetto.

§ 15

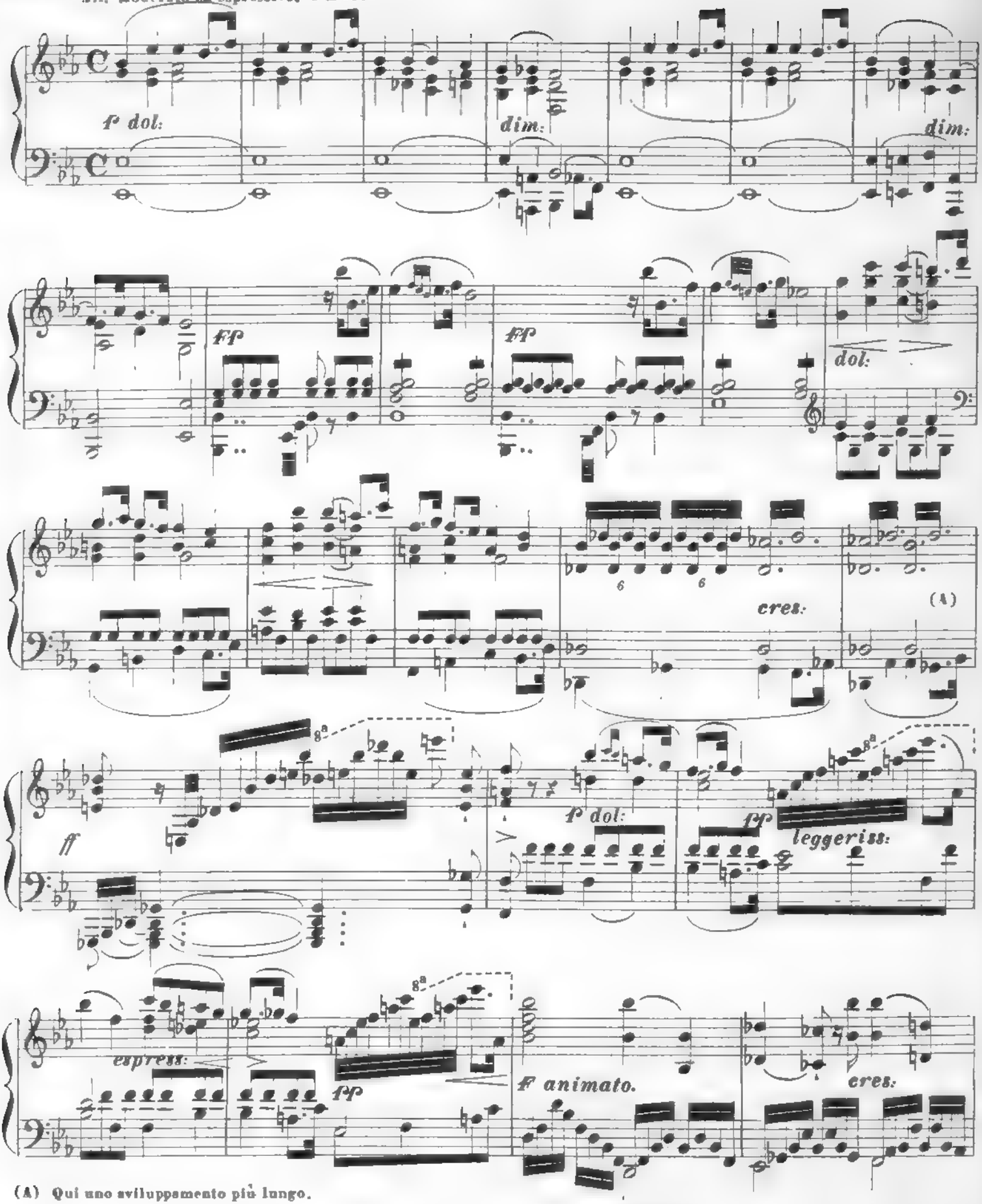
L' esempio seguente è costruito sopra un motivo di canto, la cui somiglianza col precedente è evidente (quando lo si eseguisca rivoltato.)

Quantunque un preludio non sia necessario, pure me ne servo ancora qui per cominciare.

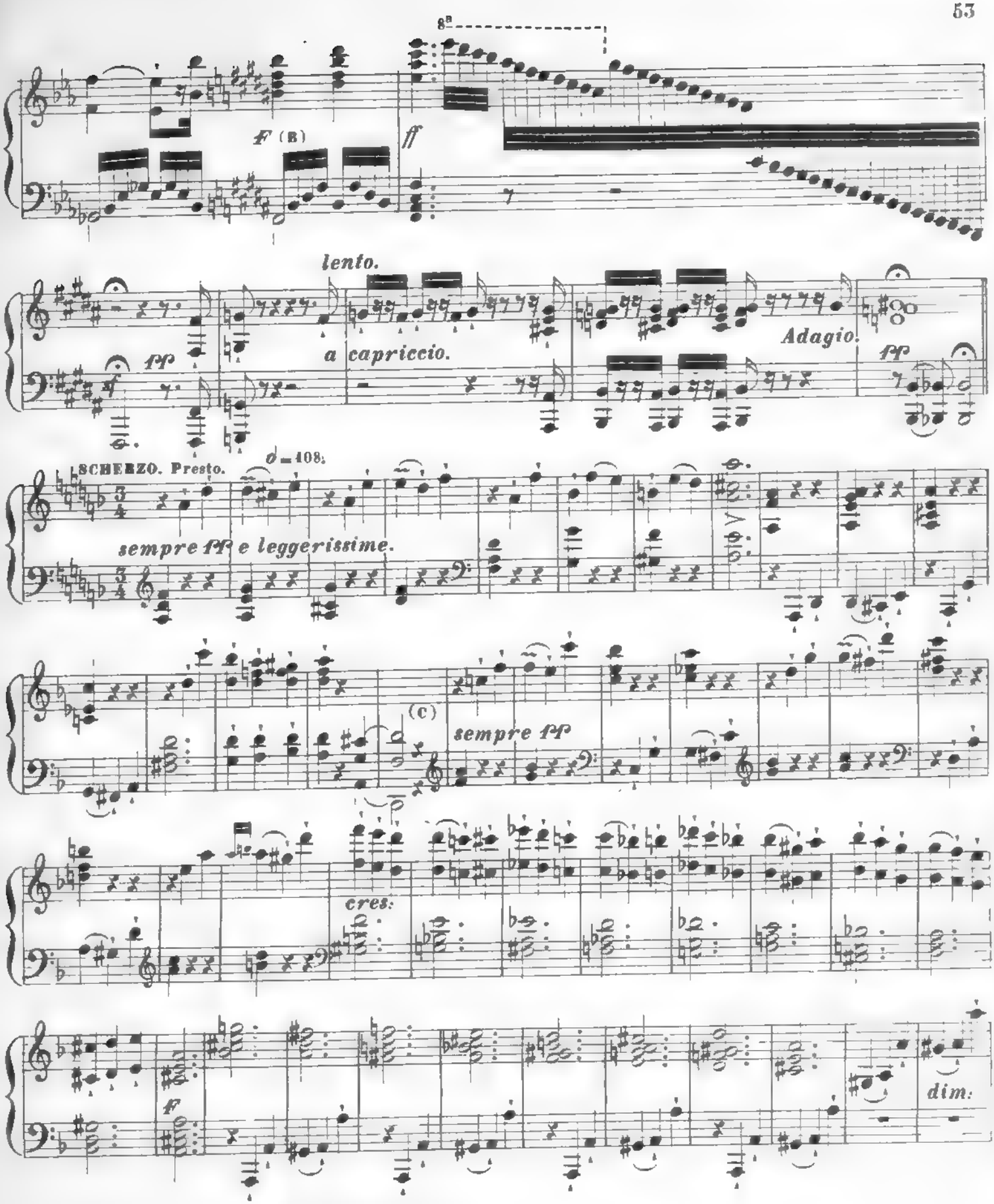
SECONDA IMPROVVISAZIONE SOPRA UN TEMA.



All.o Moderato ed espressivo. ♩ = 400

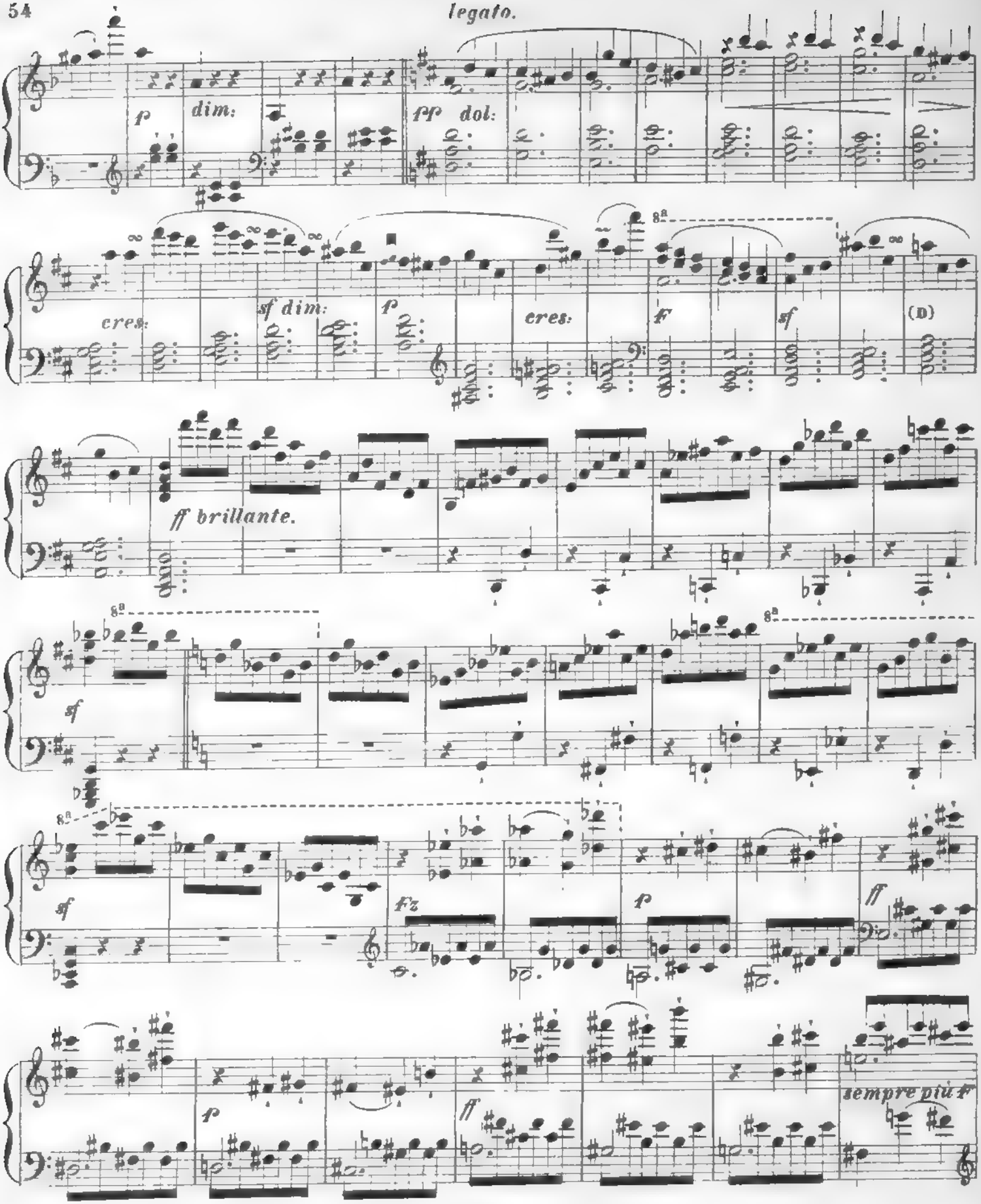


(A) Qui uno sviluppamento più lungo.

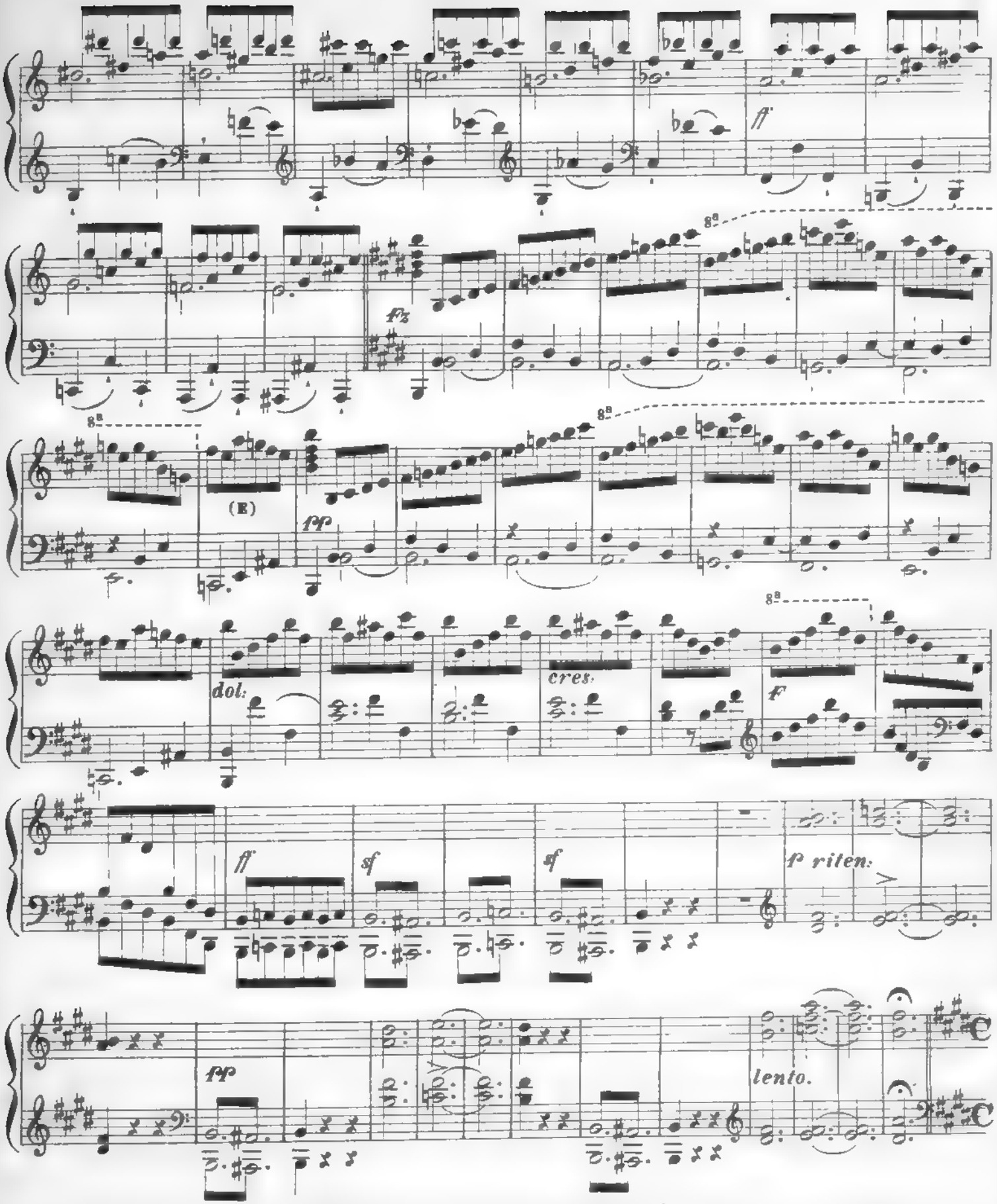


(B) Qui è necessario un maggiore sviluppamento.

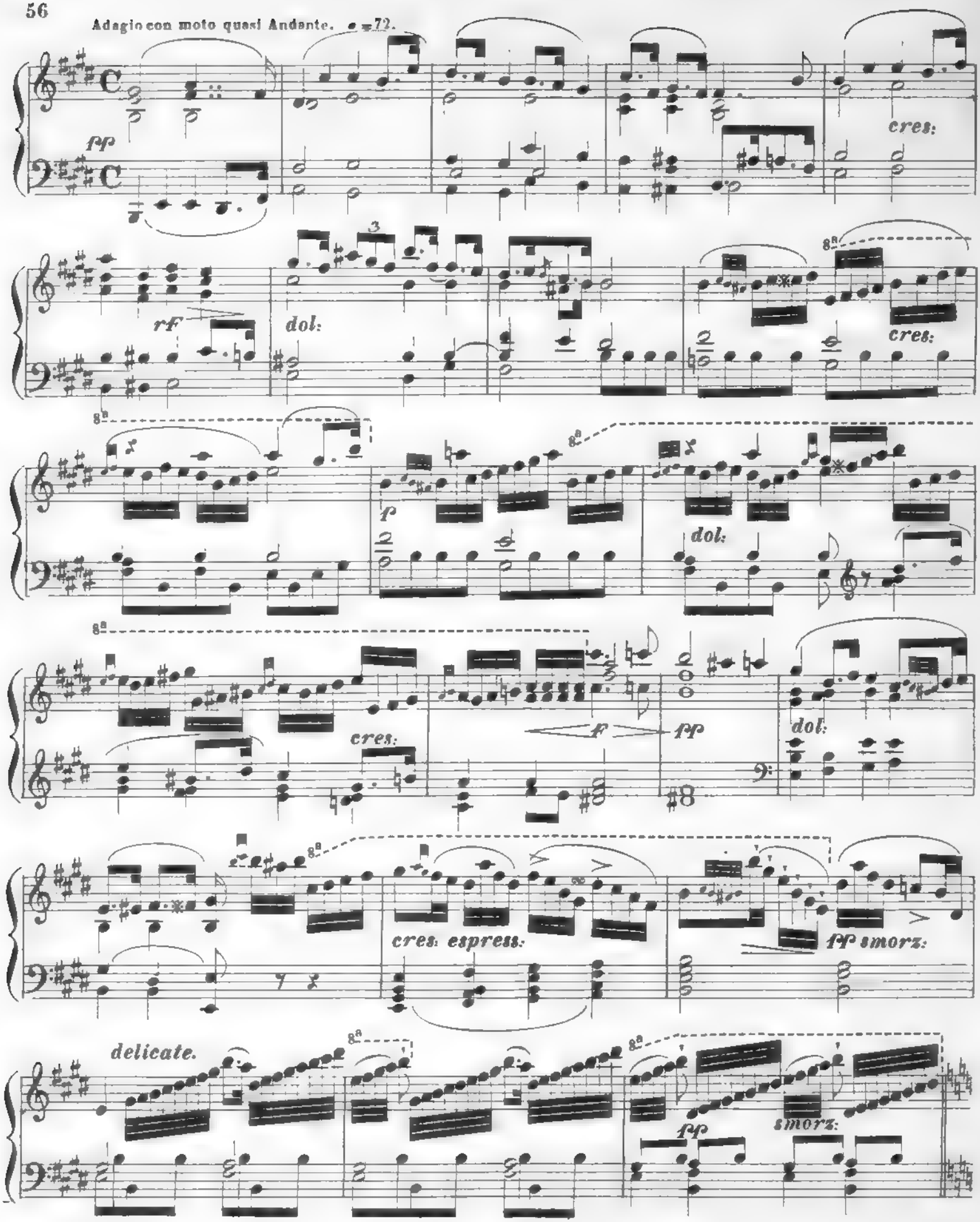
(C) Improvvisando, le ripetizioni sono impossibili, chè di rado si rammenta abbastanza ciò che si è suonato per poterlo riprodurre.

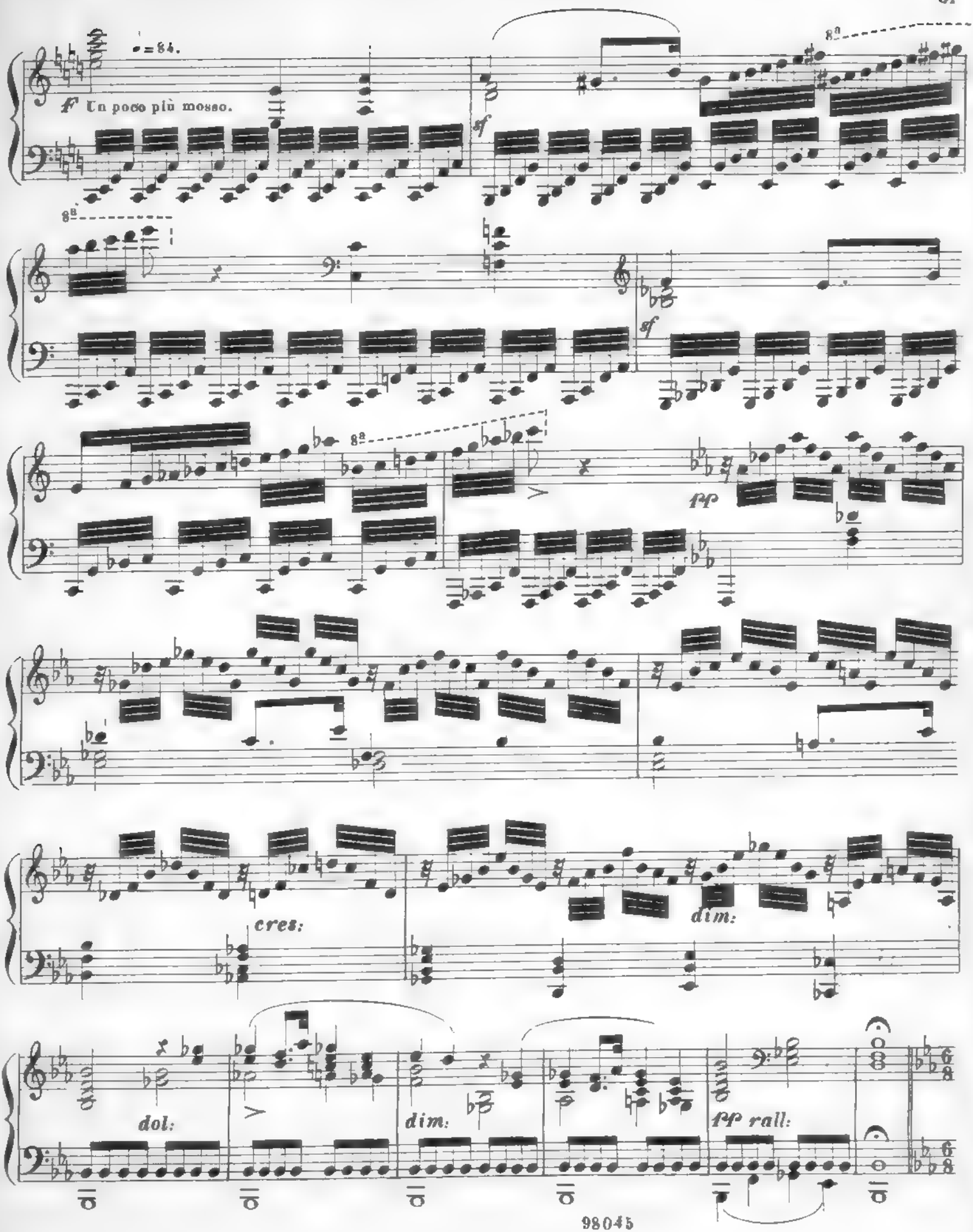


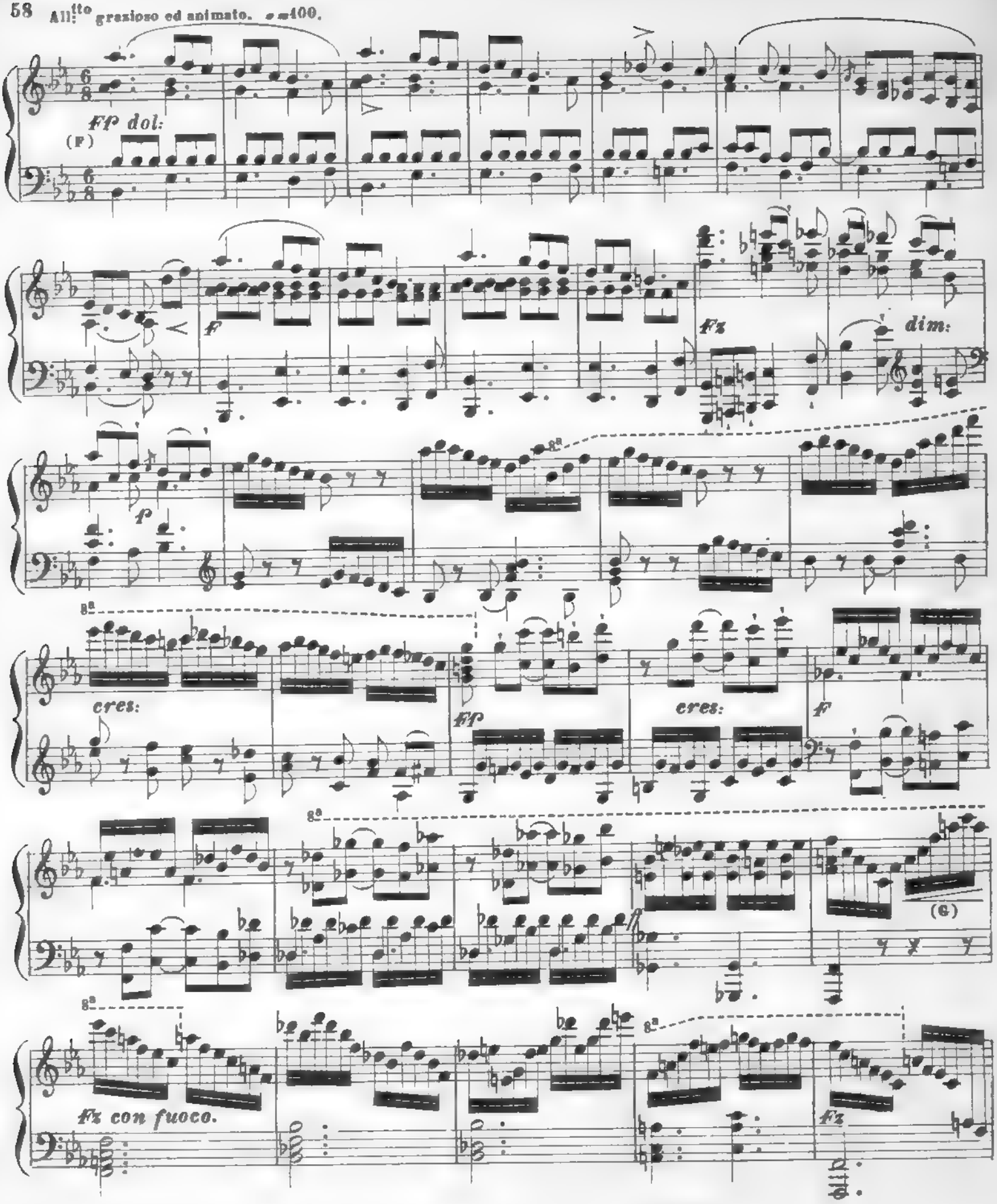
(D) Questo passo di canto dovrebbe essere sviluppato di più.



(E) Mentre si eseguiscono passi di questo genere (ciò che con dita esercitate si può fare senza portarvi un'attenzione particolare) si deve cercare anticipatamente la forma del passo che si porrà in seguito.

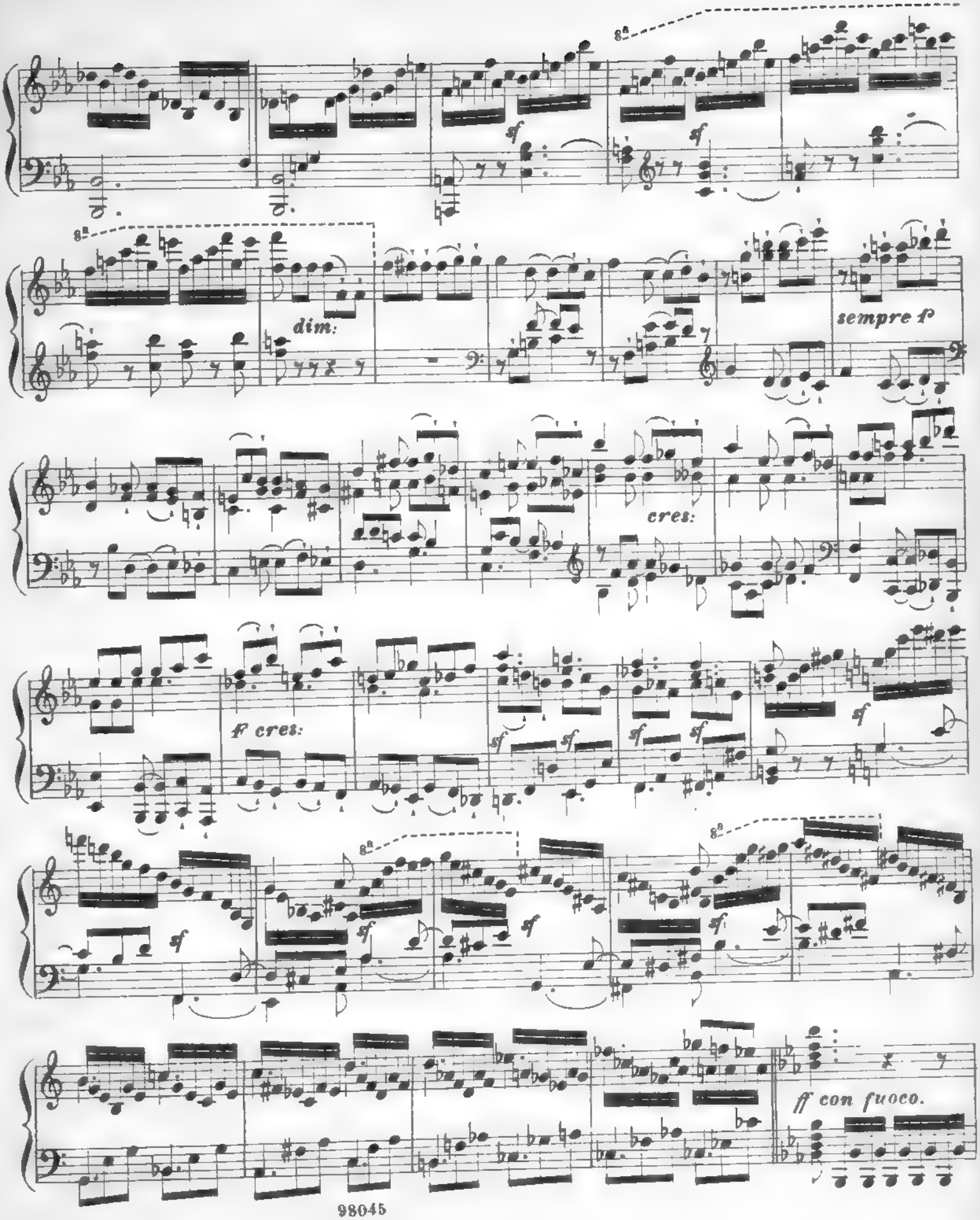

Adagio con moto quasi Andante. ♩=72.
pp
cres:
rf
dol:
cres:
p
dol:
cres:
f
pp
dol:
cres. espress:
pp smorz:
delicate.
pp
smorz:

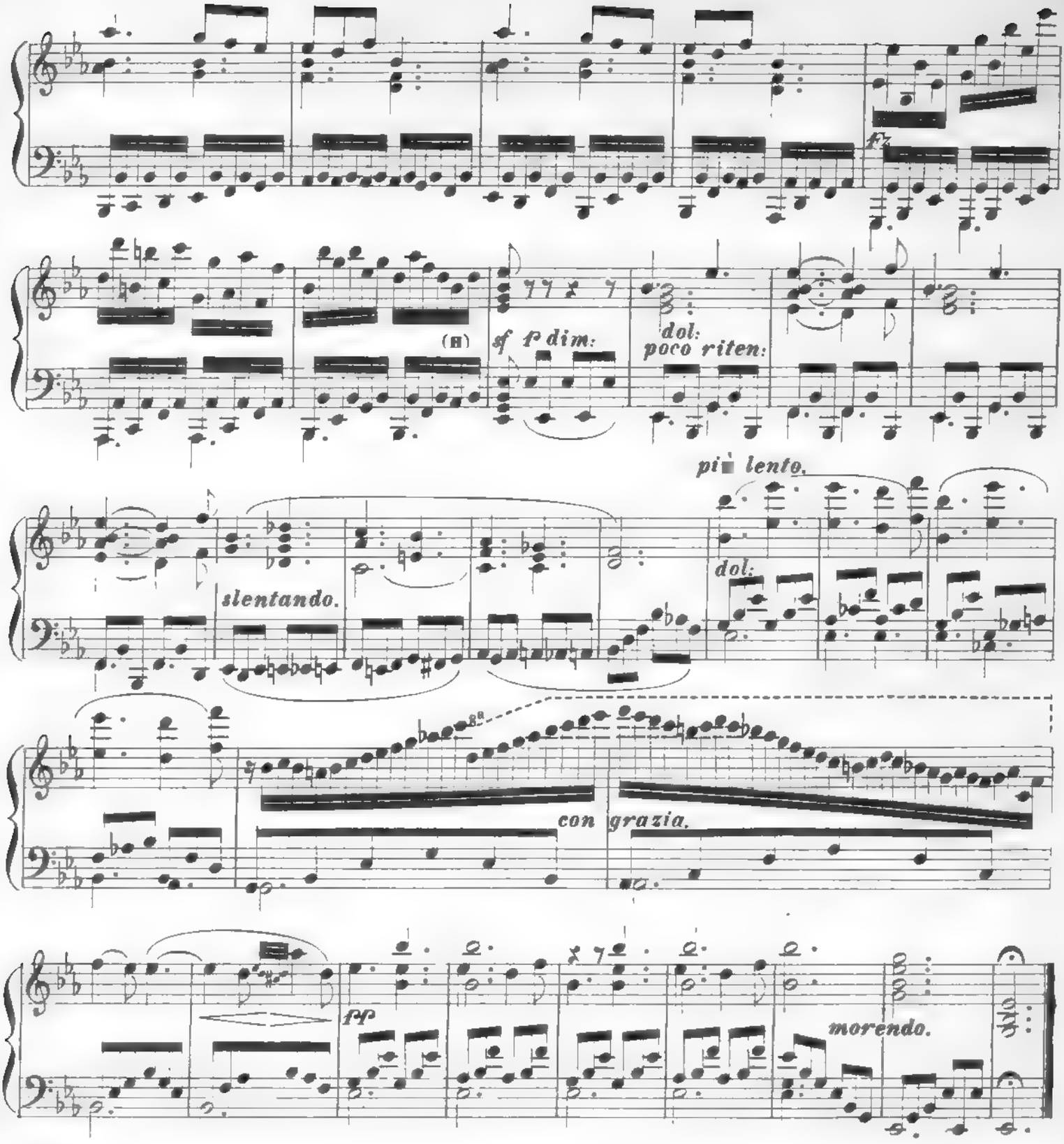

♩=84.
f Un poco più mosso.
8a
sf
pp
cres:
dim:
dol:
dim:
pp rall:



(F) Tema nel Basso con un Contro-Tema alla mano destra, onde rompere l'uniformità.

(G) Tema più esteso nel Basso.


8a
sf
sf
8a
dim:
sempre f
cres:
f cres:
sf
sf
sf
sf
sf
8a
sf
sf
sf
8a
sf
ff con fuoco.



(H) Anche qui la conclusione sarebbe troppo brusca.

Questi esempi chiameranno l'attenzione del pianista sulle diverse maniere di rivoltare e di ricondurre un motivo.

CAPITOLO QUINTO.

DELLE IMPROVVISAZIONI LIBERE SU PARECCHI TEMI.

Seconda specie.

§ 1.

Se l'improvvisatore non è limitato ad un solo motivo, nè può riunire diversi, il che, non solo gli permette una varietà piena di fascino e d'interesse, ma apre altresì alla sua immaginazione un campo più largo a spaziare. I mezzi di sviluppamento rimangono sempre quegli stessi di cui si è trattato nel Capitolo quarto.

§ 2.

Nondimeno il primo motivo che si sceglie per cominciare deve sovente ritornare fra gli altri Temi (sopratutto se non consiste che di una breve frase); esso deve ancora farsi udire alla fine, poichè è la base sulla quale s'innalza tutto il resto del pezzo.

§ 3.

Il carattere dei differenti Temi non deve presentare un contrasto troppo forte; così, per esempio: un Valzer allegro figurerebbe male accanto ad una Marcia funebre, e d'altronde una simile alleanza entra particolarmente nella natura del Pot-pourri o del Capriccio.

§ 4.

Un'improvvisazione di questo genere può prolungarsi molto, se l'improvvisatore trova sempre idee più piccanti, se la sua esecuzione diventa sempre più brillante, e se condisce il tutto con sviluppamenti variati. Gli è qui che si può dare ai propri concetti una piena libertà (sebbene faccia sempre d'uopo che vi sia fra essi collegamento e conseguenza); sovente allora vengono sotto le dita motivi interessanti, senza cercarli, e bisogna esser sollecito ad afferrarli e farne suo pro. In una improvvisazione di questo genere la disposizione momentanea dell'artista (sia gaia, gioconda, seria o malinconica), può prodursi senza restrizione alcuna, e questa forma, indipendente da ogni regola, è forse la più atta di tutte a manifestare sotto un aspetto imponente l'immagine della vita interna e del senso estetico, che le pastoie d'una composizione regolare devono affievolire. Del resto si comprende bene che anche in questo genere si può impiegare un Tema, dato come motivo principale, ed in seguito riunire le due specie d'improvvisazione, poichè non si è più astretti a sviluppare esclusivamente un solo Tema.

§ 5.

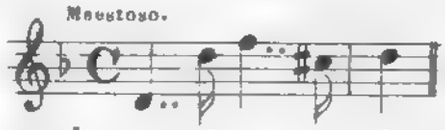
Un gran numero di composizioni dei grandi maestri possono (più o meno) servire di modello: indicherò le seguenti:

Fantasia di Mozart in *Do minore*.
Fantasia dello stesso in *Fa minore* a quattro mani.
Capricci di Clementi in *La* ed in *Fa*.
Fantasia di Hummel in *Mi bemolle*.
Effusio musica di Kalkbrenner.
Sonata quasi *Fantasia* di Beethoven in *Mi bemolle minore*, op. 27.
Fantasia e *Fuga* di Dussek in *Fa minore*, op. 55.

Delle mie opere possono fornire come esempi in questo genere i pezzi seguenti: *Fantasia*, op. 27; *Fantasia brillante* sopra diversi temi svizzeri e tirolesi, op. 162; e *Gran Capriccio*, op. 172.

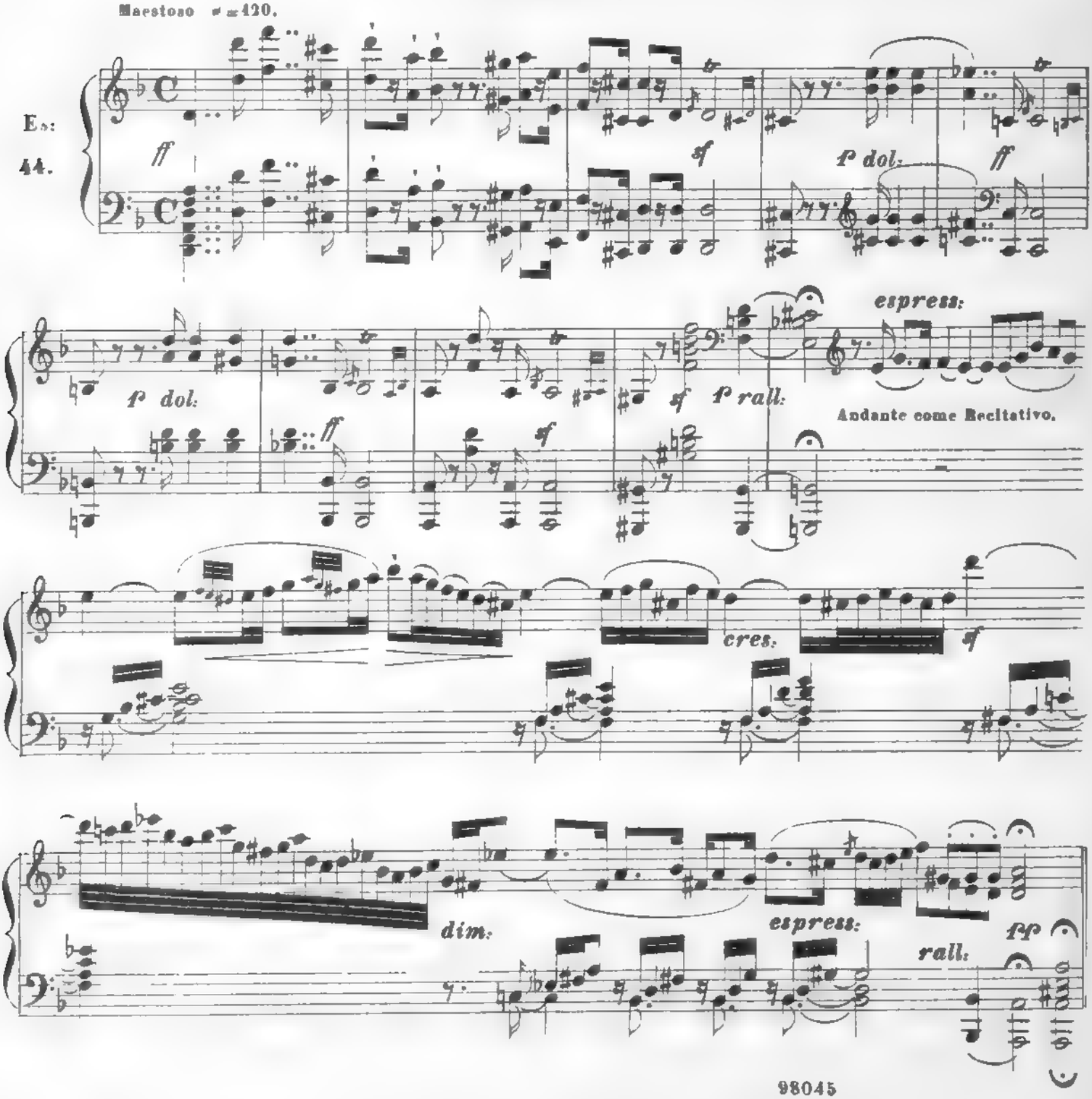
98045

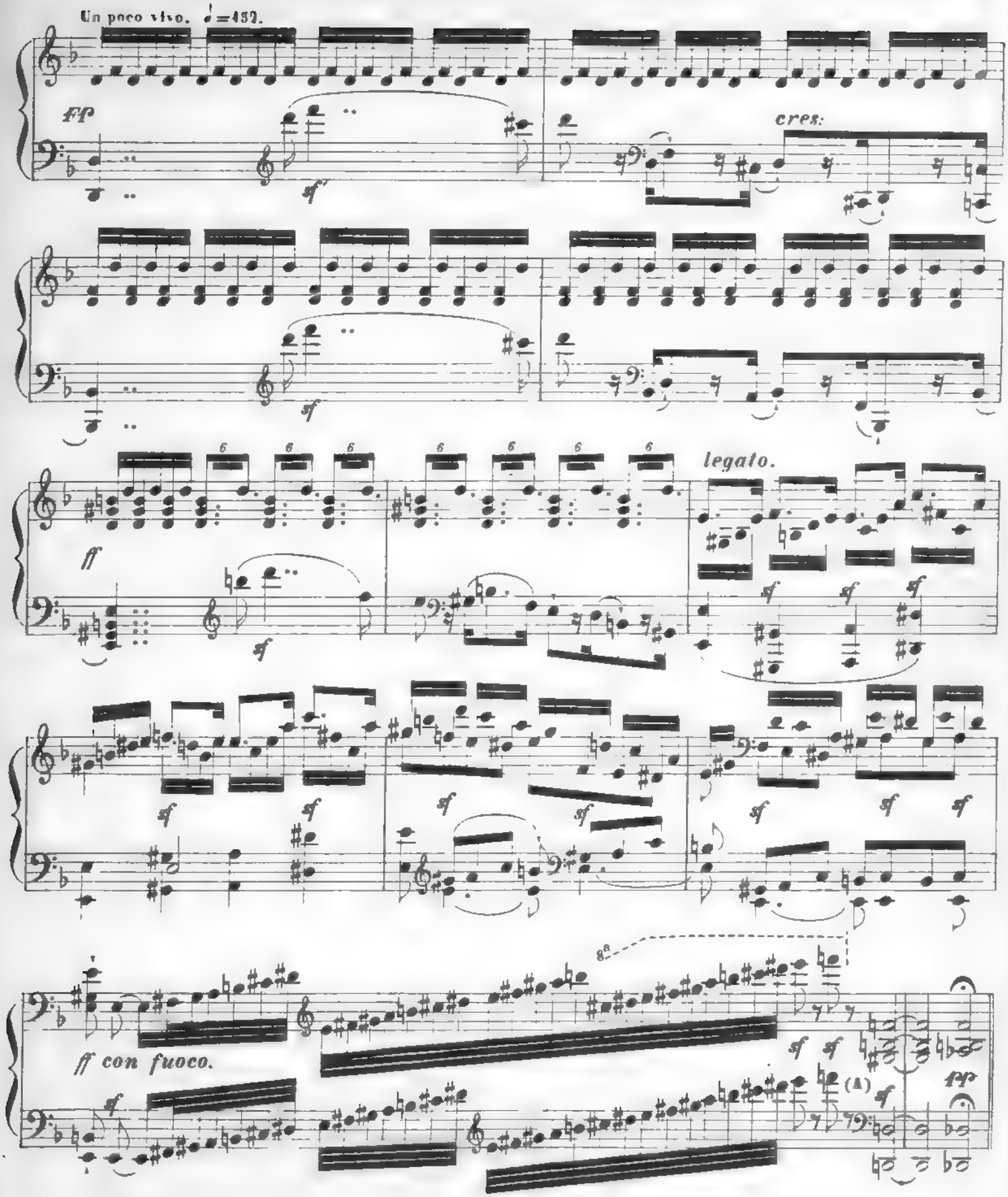
Il piccolo esempio seguente basterà per dare all'allievo un' idea del piano secondo il quale una tale fantasia dev'essere condotta.

Scelgo il Tema seguente, 

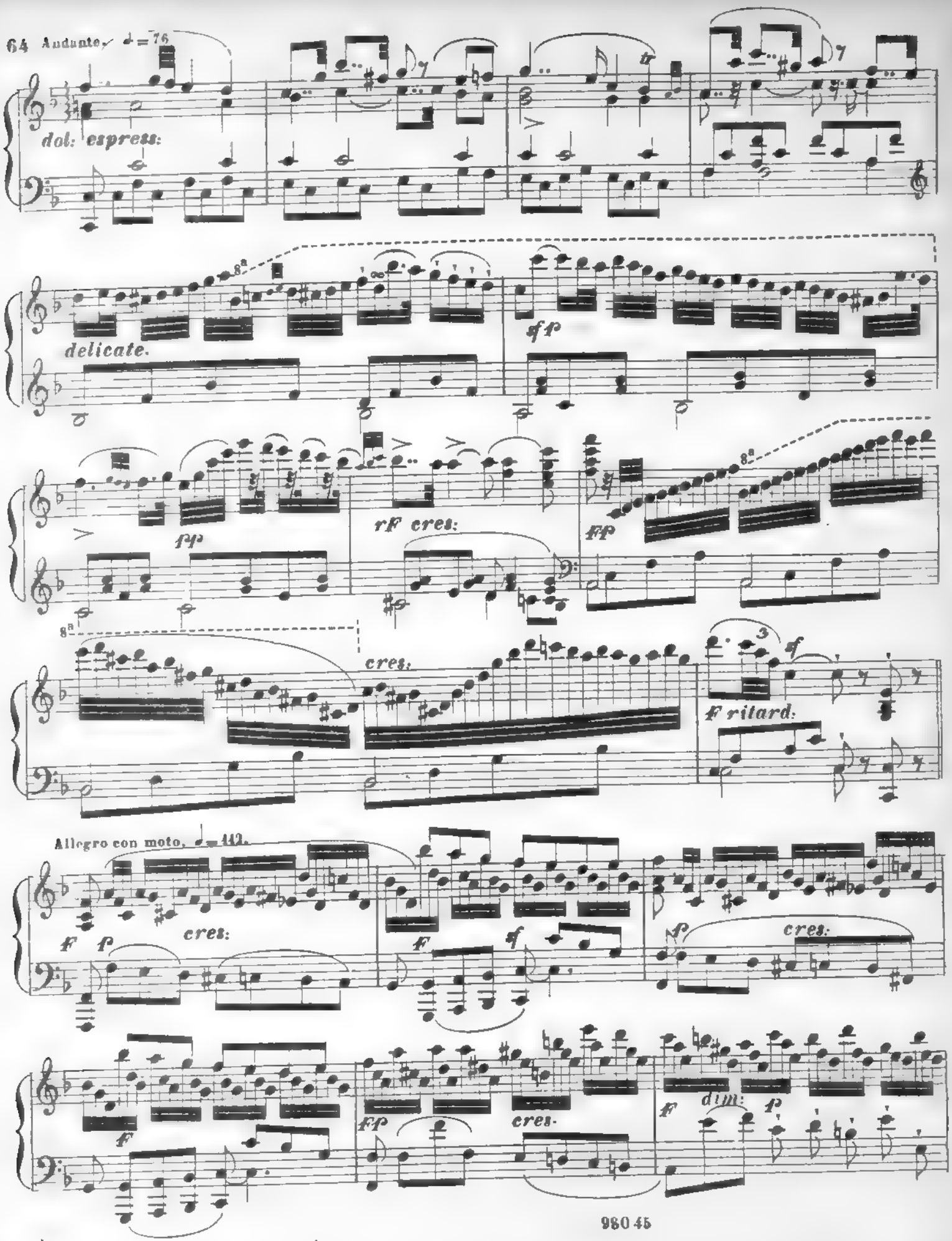
che si presta ad uno sviluppamento d'un carattere serio, e che lo conserverà in tutta la sua estensione.

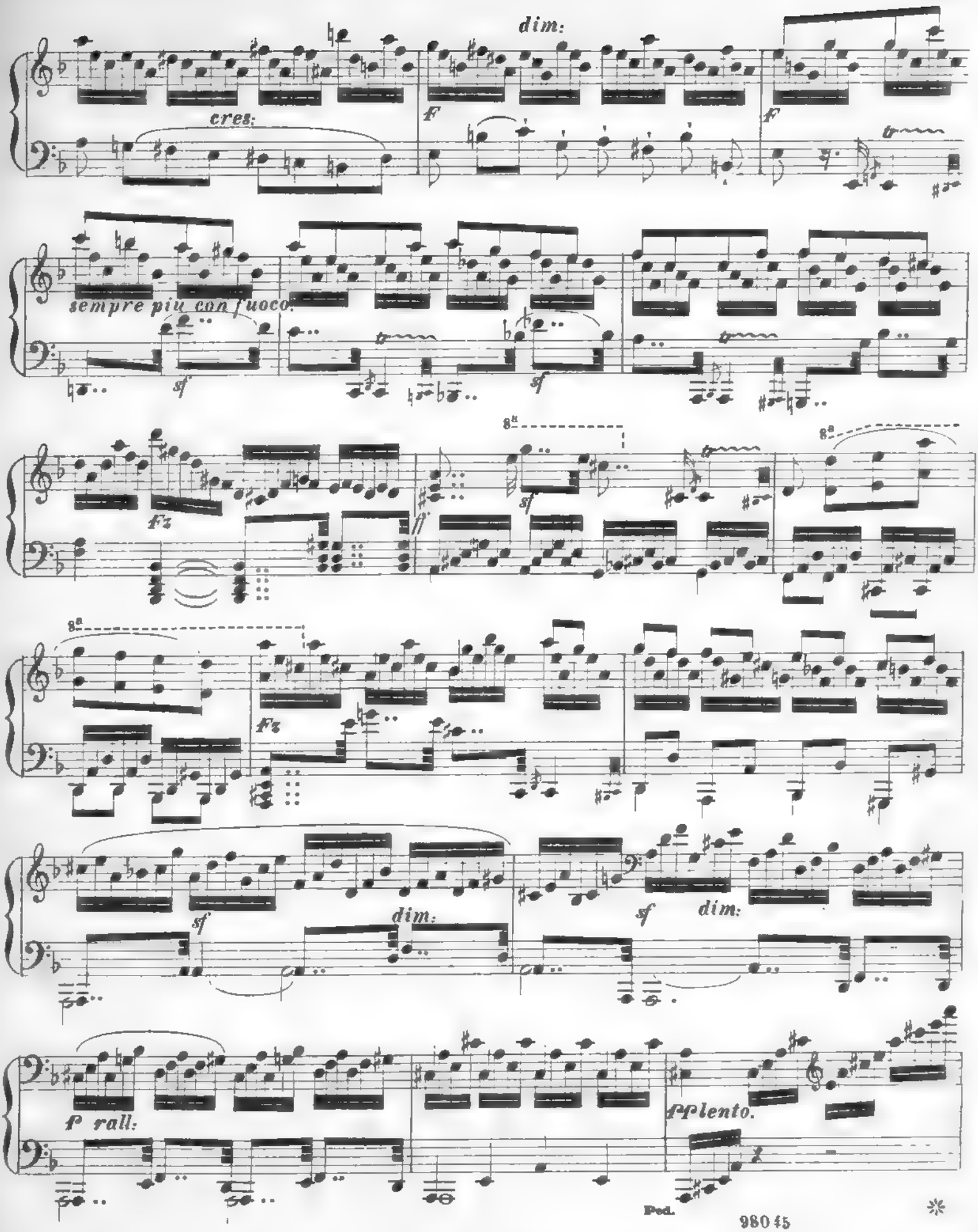
FANTASIA.

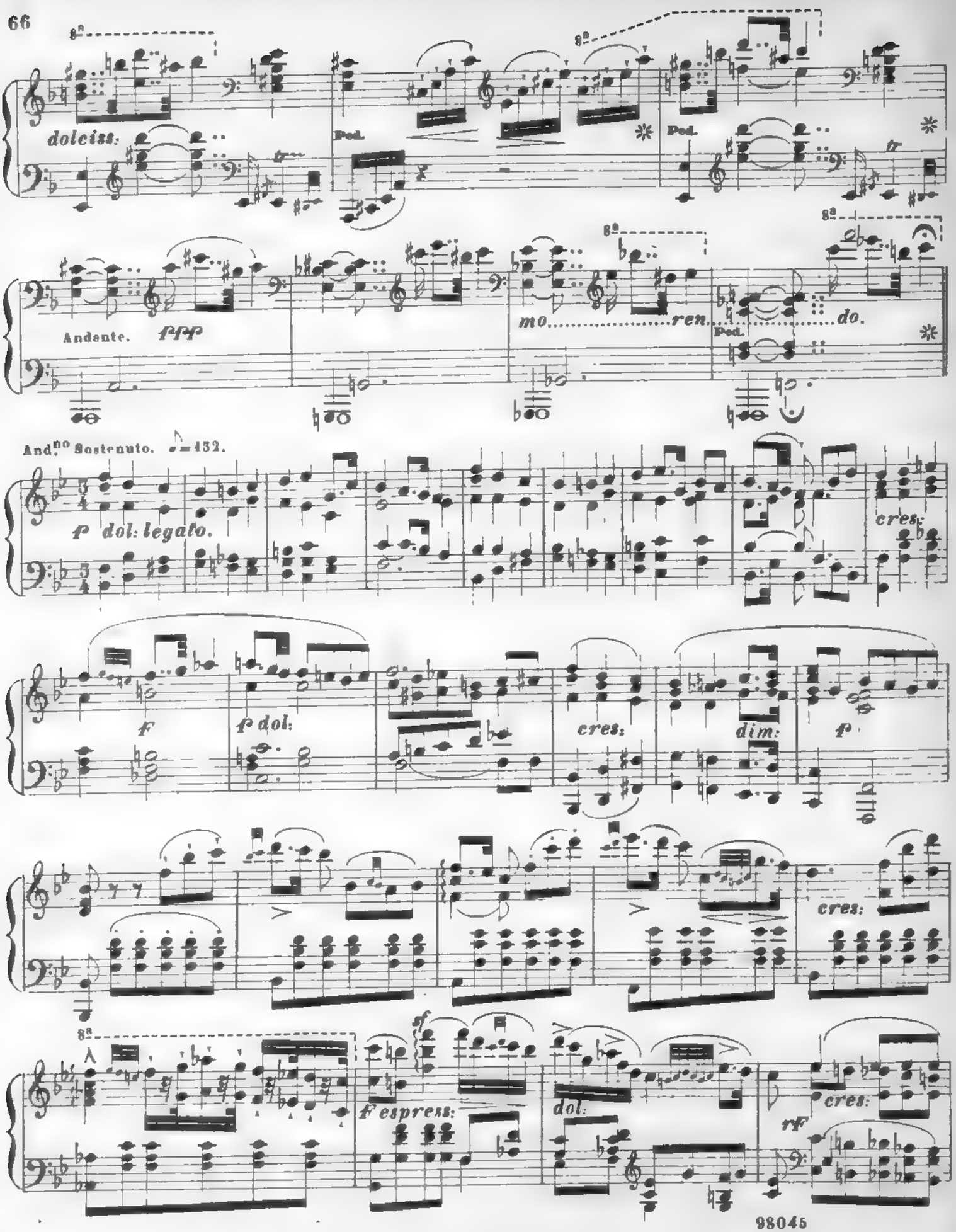


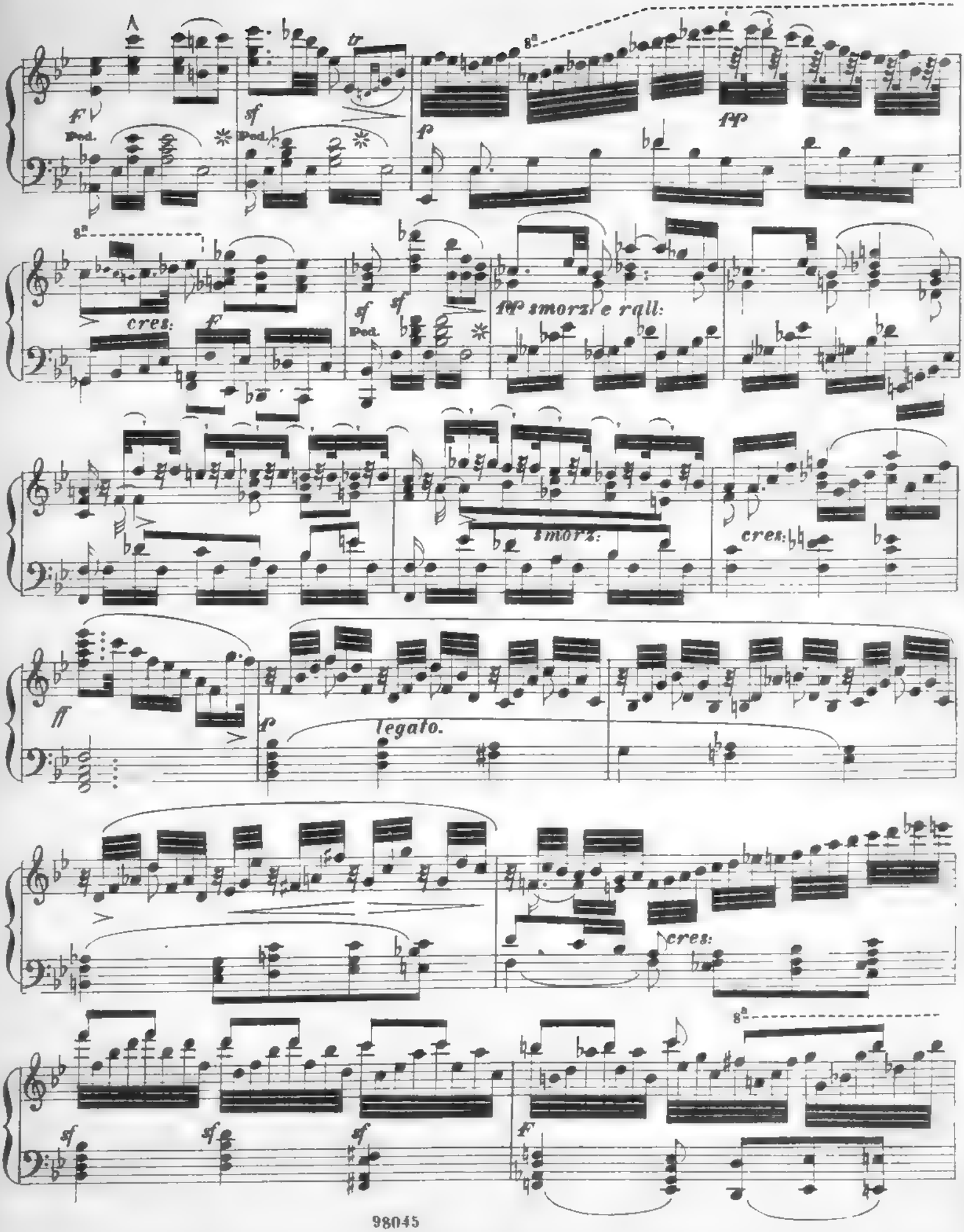


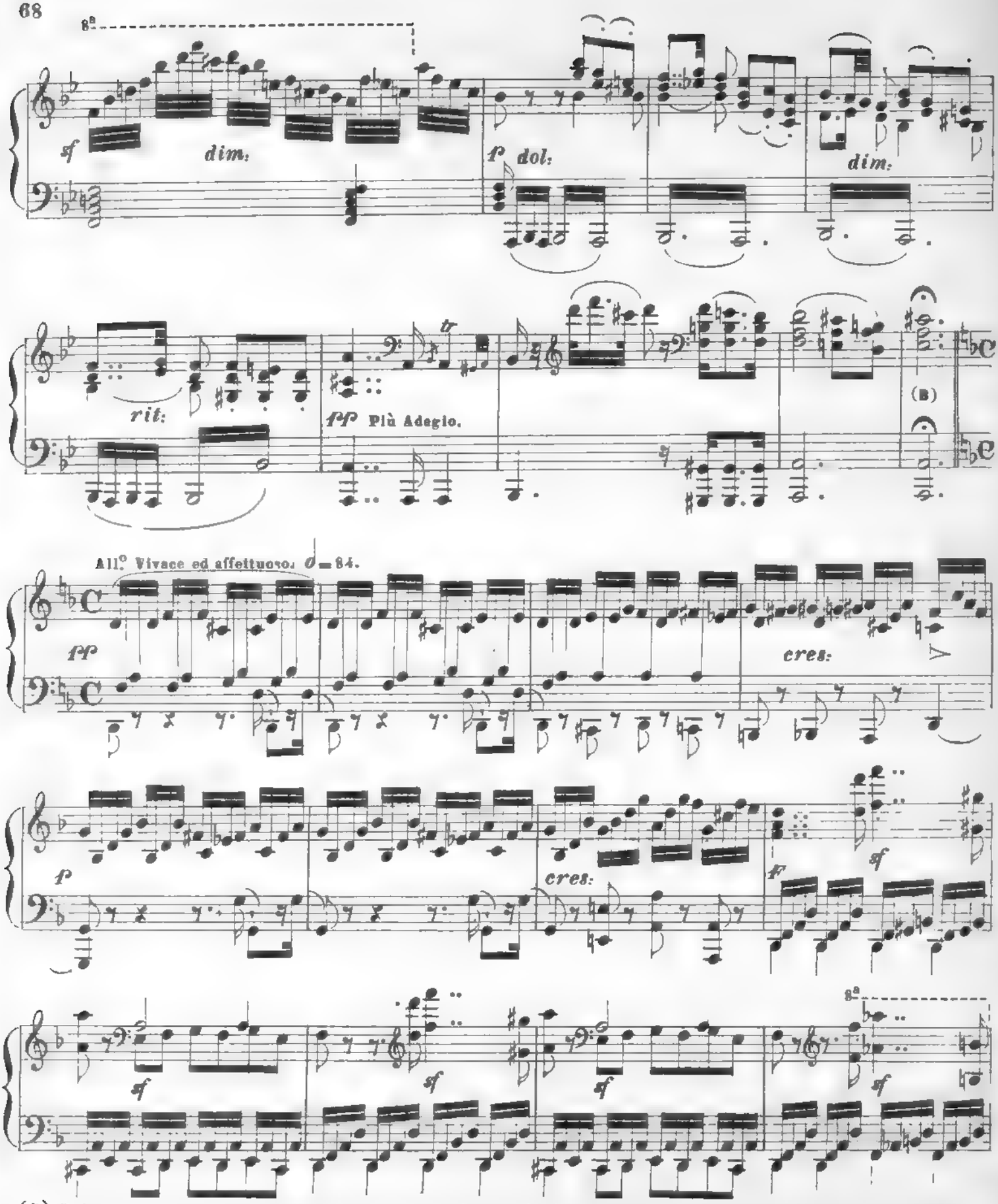
(A) Quiunosviluppamento più esteso in *La minore* troverebbe posto.


64 Andante ♩ = 76
dol: espress:
delicate.
ff p
fp
rF cres:
FP
cres:
f
F ritard:
Allegro con moto, ♩ = 112.
F f
cres:
F
f
p
cres:
F
FP
cres.
F
dim:
p

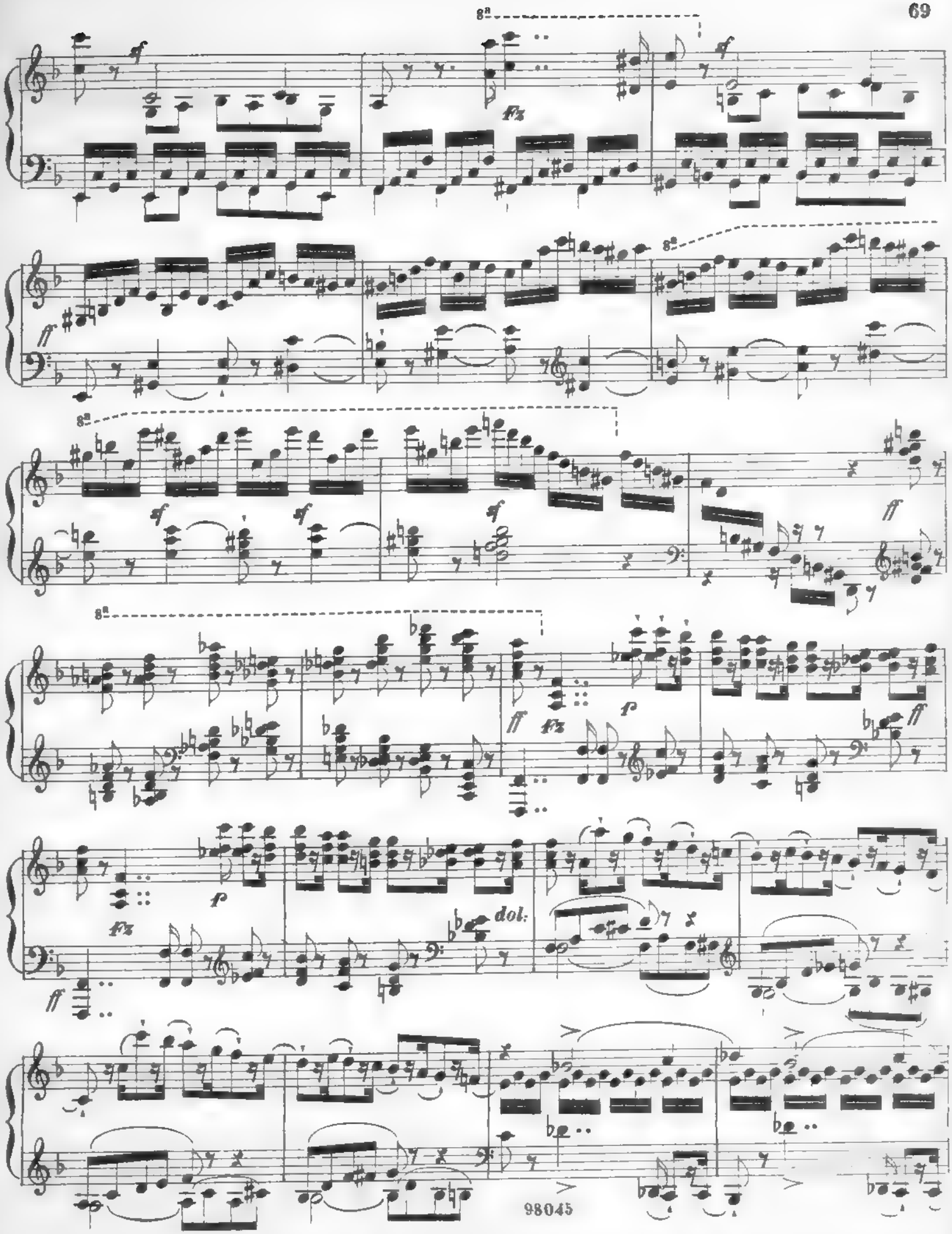

dim:
cres:
f
f
sempre più con fuoco
sf
sf
fz
ff
sf
8a
8a
8a
fz
fz
sf
dim:
sf
dim:
P rall:
pplento.
Ped.

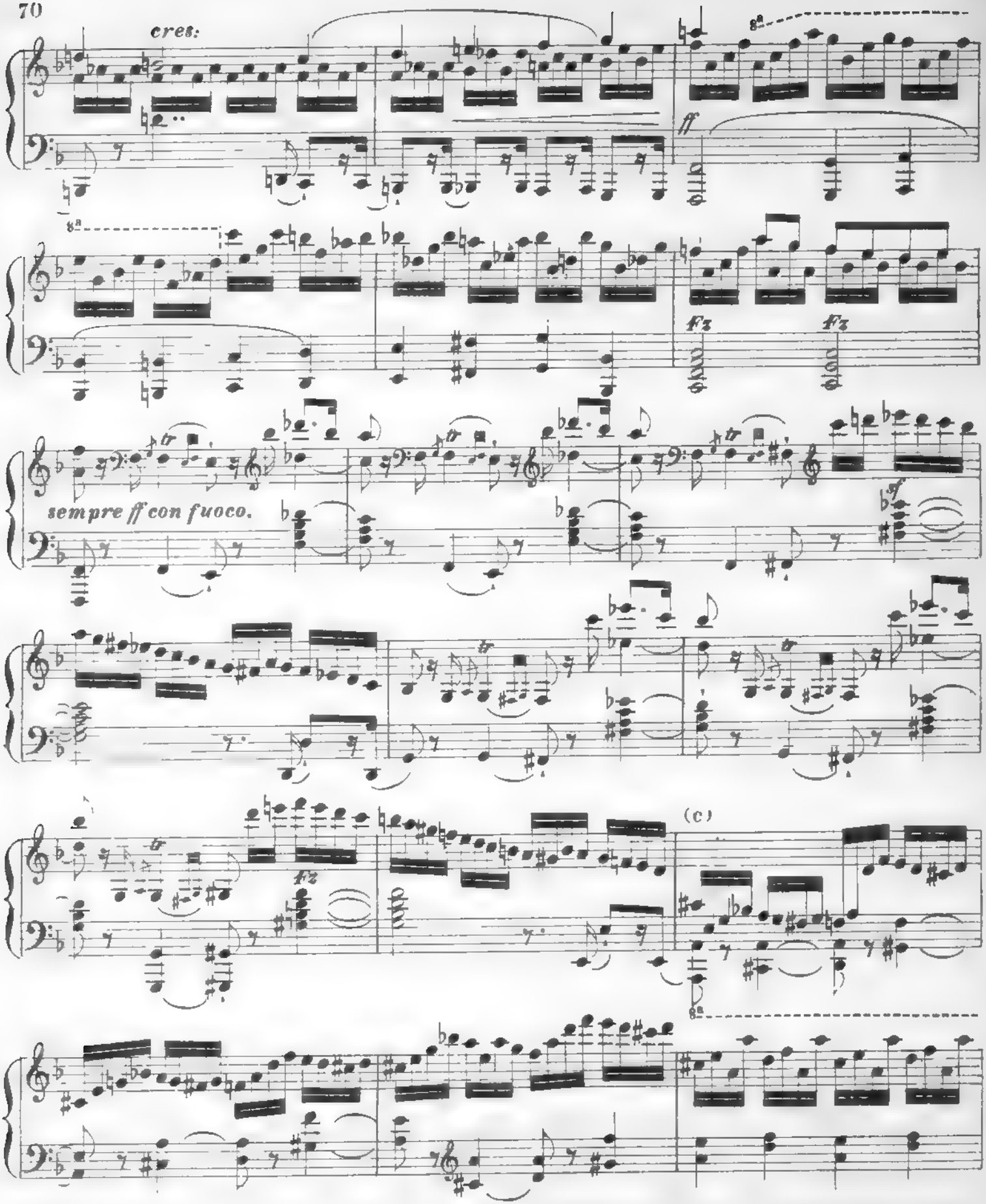

dolciss:
Ped.
Andante.
ppp
mo.....ren.....do.
And.no Sostenuto. ♪=132.
p dol: legato.
cres:
f
p dol:
cres:
dim:
p
cres:
f espress:
dol:
rf
cres:


Ped.
cres:
pp smorz: e rall:
smorz:
legato.
cres:

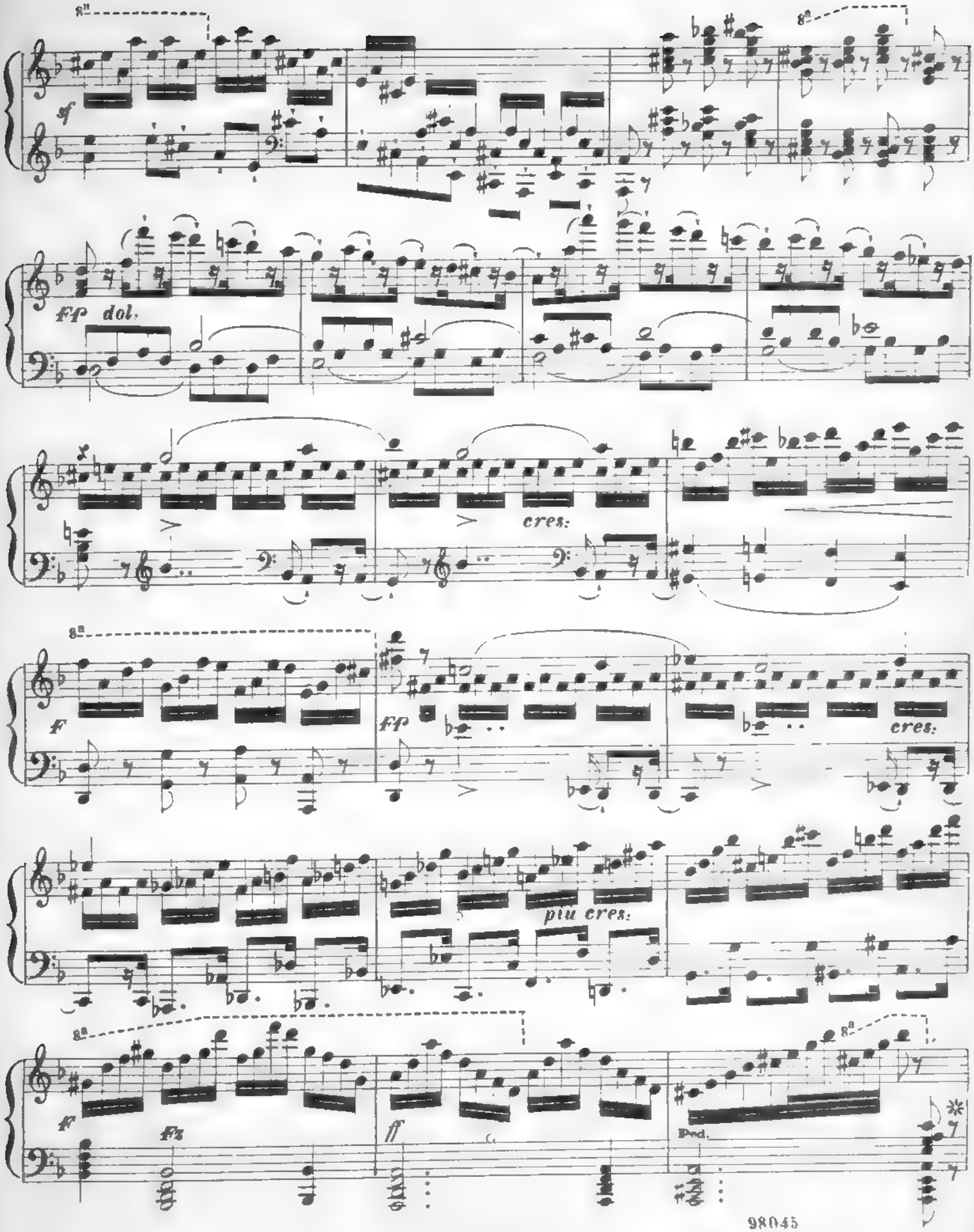


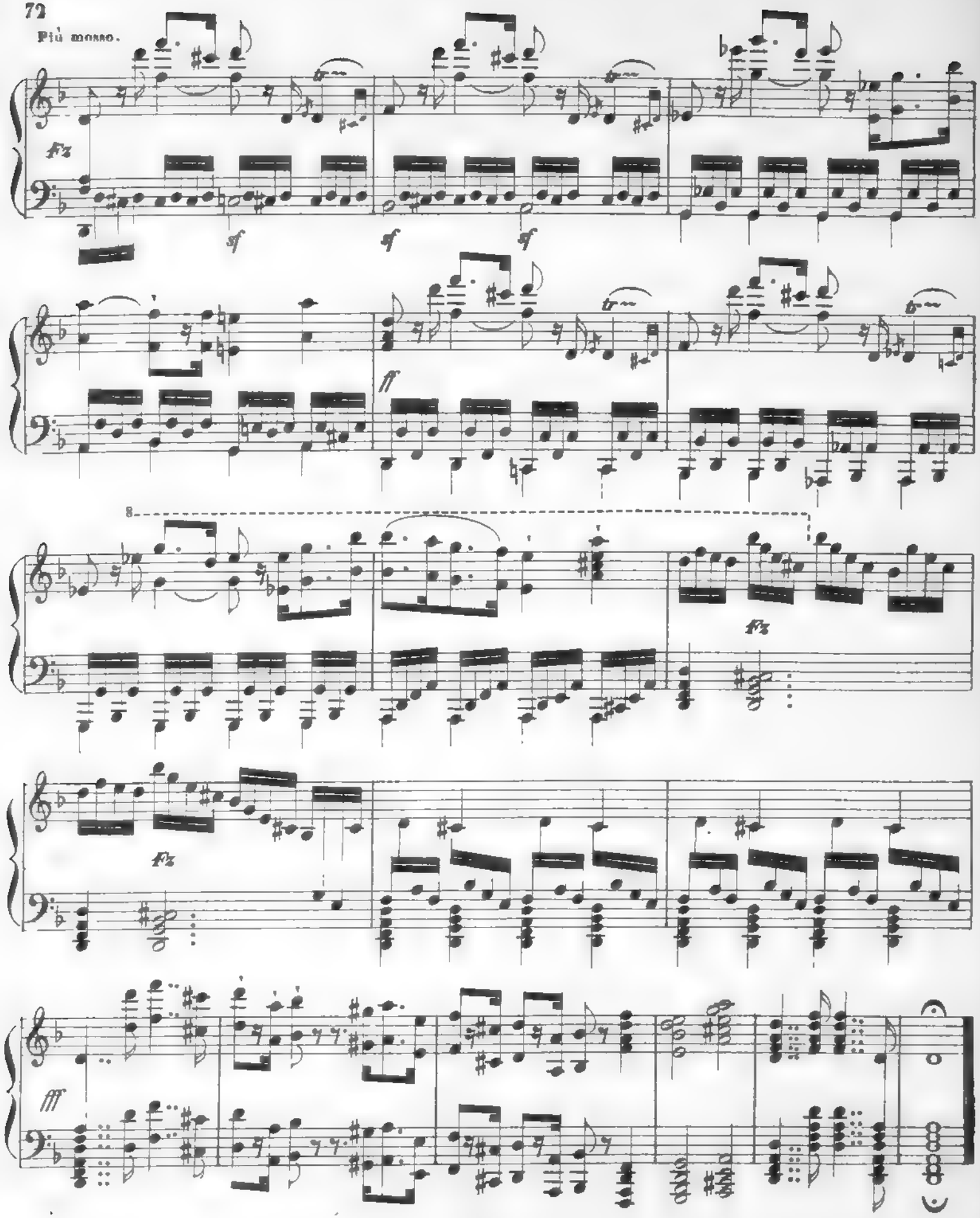
(B) Volendo qui prolungare si potrebbe introdurre un Tema dolce in *Re maggiore* con Variazioni, poi uno Scherzo in *Re minore* e finalmente il passo in forma di Recitativo dopo il Tema principale.


8a
sf
fz
ff
dol.
p



(c). Qui come seconda parte potrebbe aver luogo uno sviluppamento più esteso, nel quale l' *Andantino sostenuto* sarebbe impiegato di nuovo ma in *Re maggiore.*


8va
sf
fp dol.
cres:
f
fp
cres:
più cres:
fz
ff
Ped.


Più mosso.
fz
sf
sf
sf
ff
8
fz
fz
fff

CAPITOLO SESTO.

DEL POT-POURRI.

Terza specie.

§ 1.

Quando s' improvvisa dinanzi ad un pubblico numeroso, per esempio in un teatro, le due specie d' improvvisazione, di cui si è parlato fin qui, non riescono sempre, e presentano all' artista una doppia difficoltà. Primieramente quell' imbarazzo sì naturale quando si suona in pubblico, e sopratutto il timore sì pregiudizievole d'annoiare, che mal influisce sopra lo spirito, l' immaginazione e l' ispirazione dell' artista; in secondo luogo, davanti ad un' assemblea assai mista ottengono quasi sempre maggior successo i motivi piacevoli, conosciuti, sviluppati in maniera piccante e brillante. Gli è dunque qui che trovasi veramente a suo posto il Pot-pourri propriamente detto, vale a dire una riunione ingegnosa ed interessante di parecchi Temi, che siano già favoriti al pubblico.

§ 2.

Quando il suonatore siasi reso famigliari le due prime specie d' improvvisazione, può spiegare molta abilità anche nell' ultima e mettervi un doppio interesse. Motivi di canto, le cui parole siano generalmente conosciute, possono, mercè un' ingegnosa connessione, formare un senso piacevole od interessante. L'apparizione impreveduta d'un Tema nuovo risveglia l'attenzione dell'uditore. I motivi succedendosi come le immagini nell' ottica, una improvvisazione di questo genere può ricevere un' estensione, che non sarebbe conveniente nè tollerabile in nessun altro; insomma l'artista non può altrimenti spiegare con maggiore splendore la forza, la delicatezza e la grazia della sua esecuzione.

§ 3.

Prima di tutto è necessario che l'artista (come si è già notato) arricchisca la sua memoria d'una quantità considerevole di motivi favoriti, tolti da opere, balli, canti popolari, e in generale da tutto ciò che ha ottenuto voga. Mercè l'arte dello sviluppamento, ei può nobilitare le più leggere produzioni che la moda adotta, ed anche i più semplici motivi che il popolo si piace di ripetere.

§ 4.

Nella scelta e nella riunione dei motivi l'artista deve far prova d'un gusto delicato e d'un vivo sentimento delle convenienze. Sempre attento alle disposizioni del pubblico, egli deve sentire quando e come la sua attenzione abbia bisogno d' essere risvegliata con un nuovo motivo. L' abitudine e l' esperienza sole ne lo renderanno capace.

§ 5.

I Temi che si succedono gli uni agli altri devono più ch'è possibile differire di misura e di movimento ond'evitare la monotonia; e quando si è trovato di cominciare con un motivo molto grazioso o molto favorito, bisogna riservarne un altro di merito pressochè eguale per ottenere una conclusione brillante.

§ 6.

I movimenti lenti sono ben collocati nel mezzo, malissimo alla fine del pezzo; in generale dopo una lunga Fantasia fa d'uopo una conclusione strepitosa e brillante.

98045

§ 7.

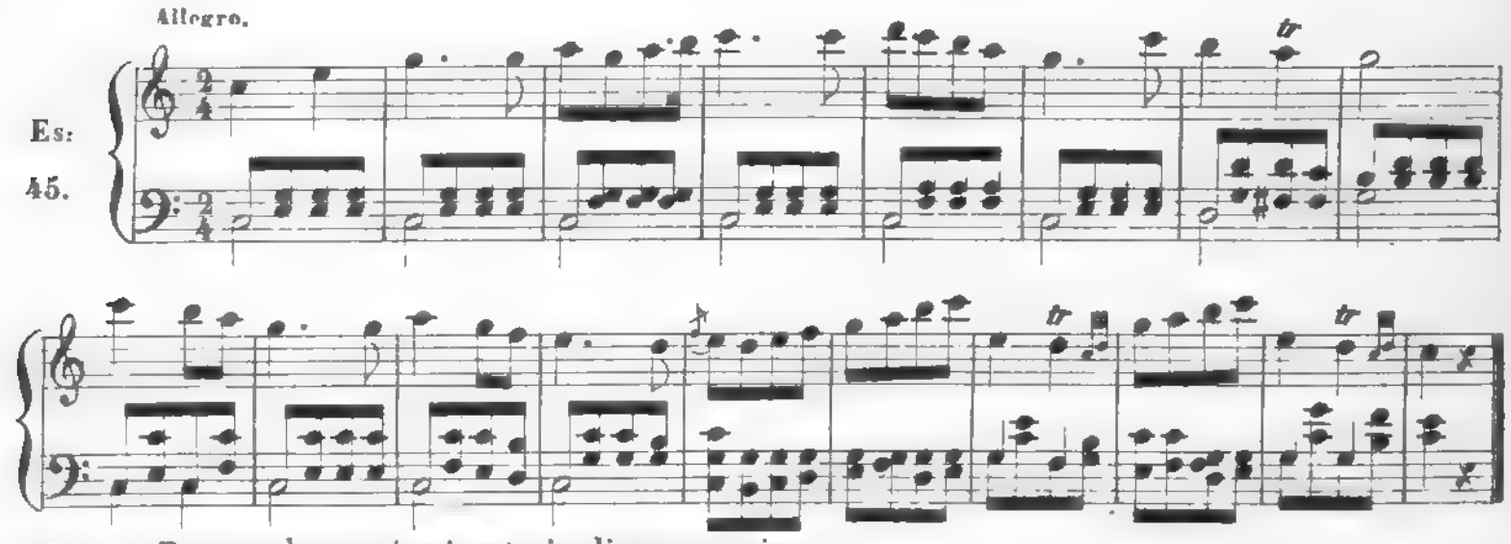
A sviluppare ogni Tema si possono applicare tutte le regole spiegate nel Capitolo quarto, riducendole però a proporzione. Per certi Temi vi sono pure le *Variazioni* (di cui tratteremo più diffusamente nel Capitolo seguente), una delle forme più felici, e che sono molto opportunamente introdotte nel mezzo della Fantasia. Quivi l'artista può spiegare tutta la sua arte e bravura.

§ 8.

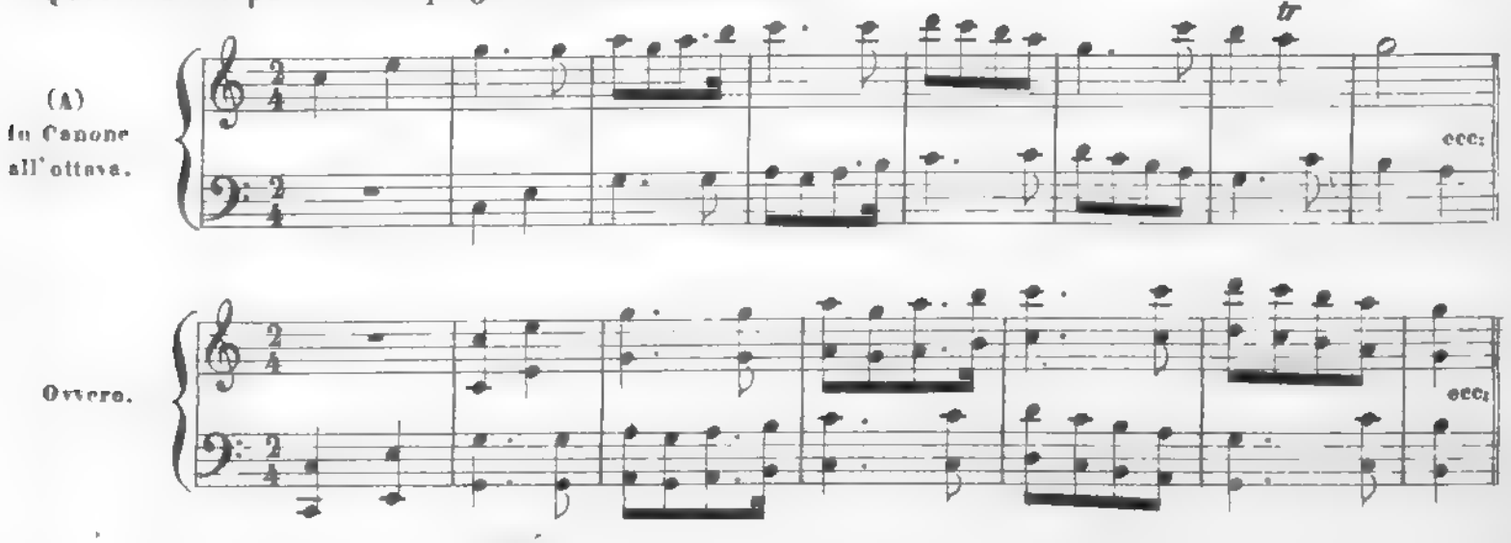
Quantunque gli artisti espertissimi abbandonino all' ispirazione del momento e al caso la scelta dei Temi, che lor vengono sotto le dita, nondimeno è cosa più saggia, prima d' improvvisare in pubblico, di designarne alcuni nel proprio pensiero, affine d'evitare l' imbarazzo o delle idee troppo volgari.

§ 9.

Trovando due o più Temi, che, dopo averli sviluppati separatamente, possono eseguirsi insieme (per esempio: l'uno della mano destra e l'altro della mano sinistra), ciò che è pure una combinazione piena d'interesse, e che talvolta produce effetti ingegnosi, ricchissimi. Questa specie d'esecuzione doppia e simultanea esige esercizi lunghi e variati; di tal modo si possono sovente riunire le idee più disparate. Prendo per esempio la *Marcia* seguente, che è molto conosciuta:

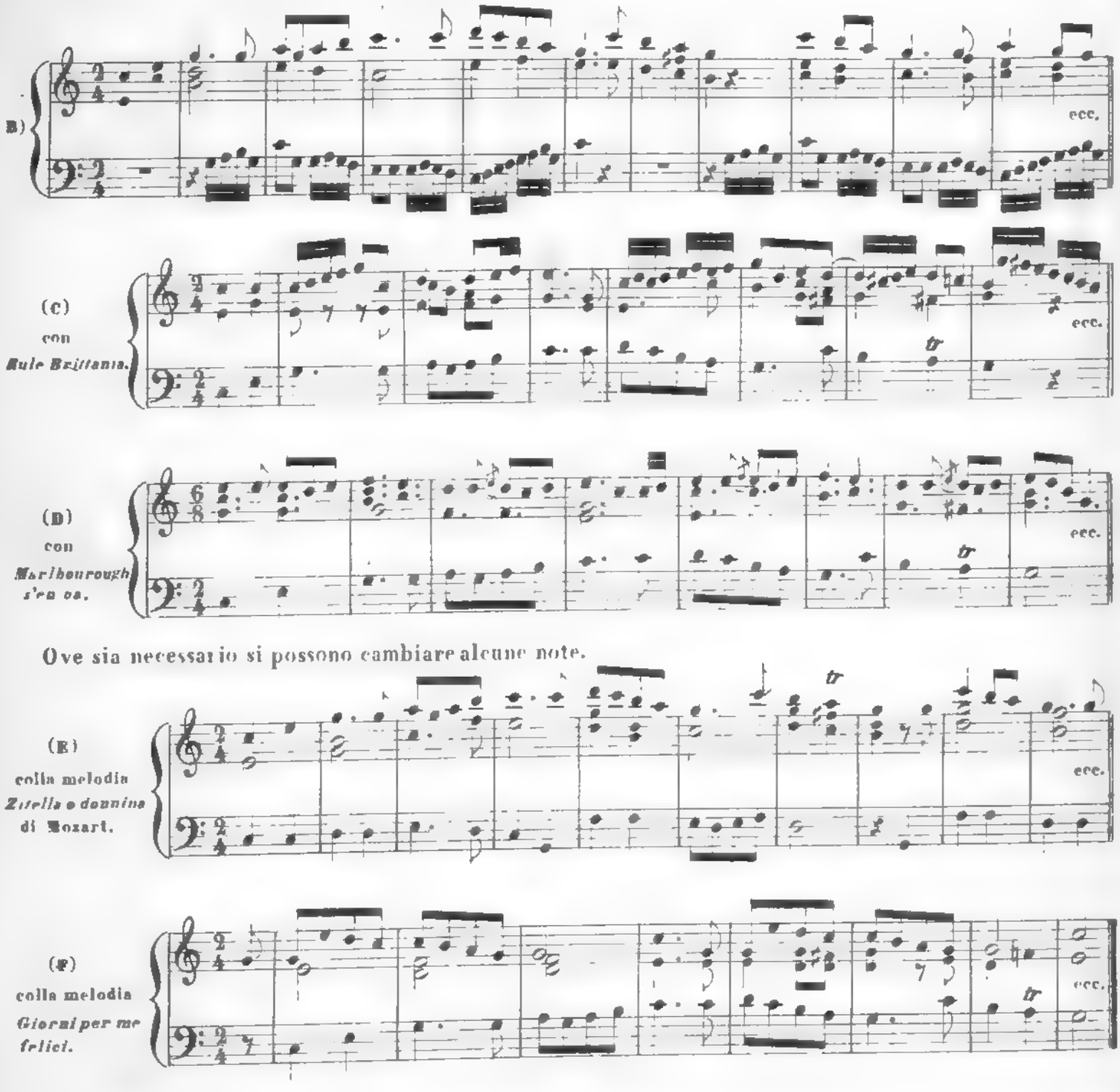


Questo Tema può esser impiegato in diverse maniere.



Facendo parecchie prove su ogni Tema si acquisterà l'abitudine di riconoscere all'istante sopra un Tema nuovo, se e come si può impiegarlo a canone.

Ecco lo stesso Tema riunito alla Canzone bacchica di *Mozart*.



Ove sia necessario si possono cambiare alcune note.

E così per ogni Tema si trovano innumerevoli Contro-Temi. Del resto tali riunioni si devono impiegare raramente e sol quando vengono senza cercarle, chè in generale sono non naturali e stentate.(✲)

(✲) Un eccellente esempio di questo genere si trova nella Fantasia di *MOSCHELES* "*Rimembranze d'Irlanda*„ verso la Fine.

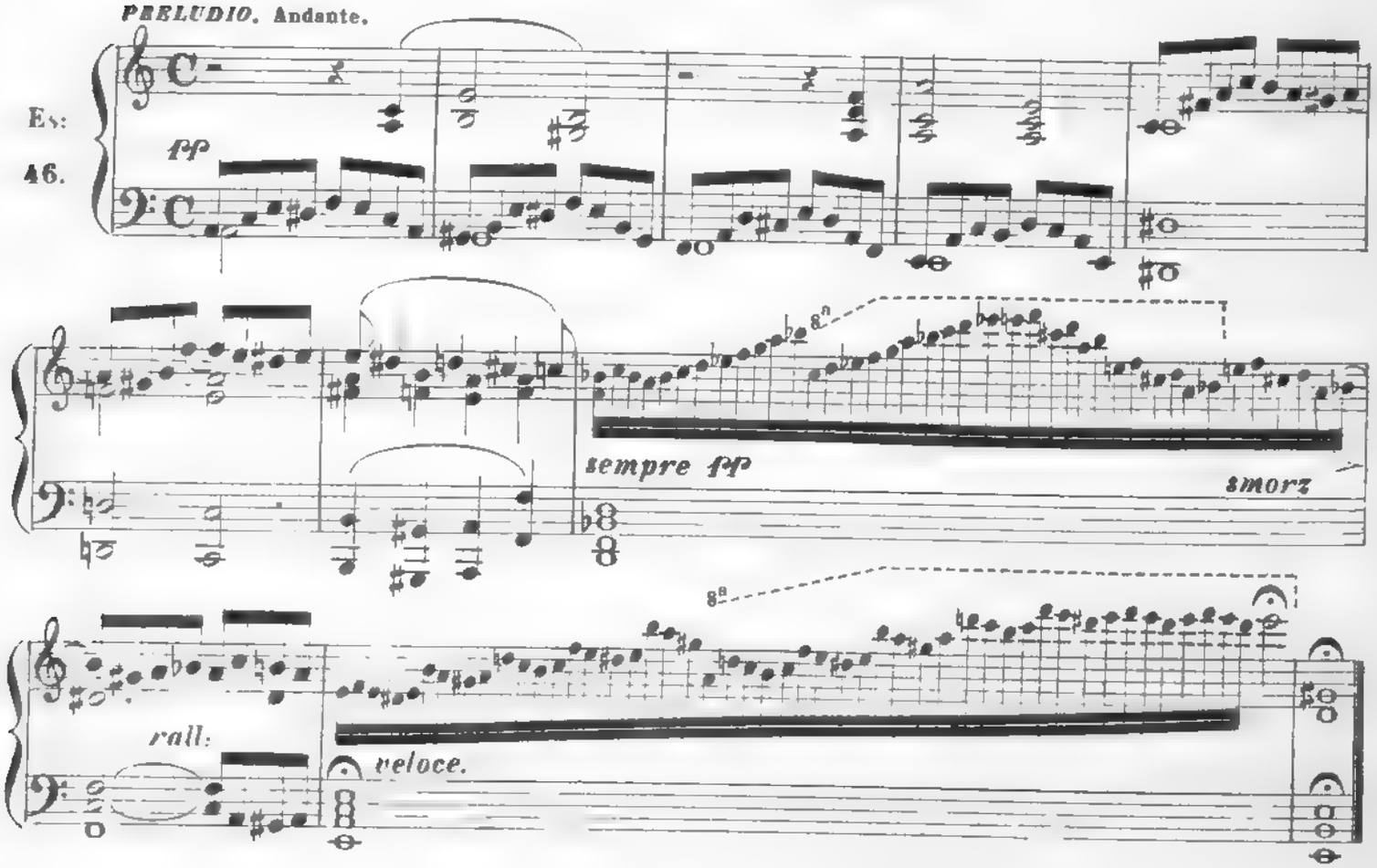
§ 10.

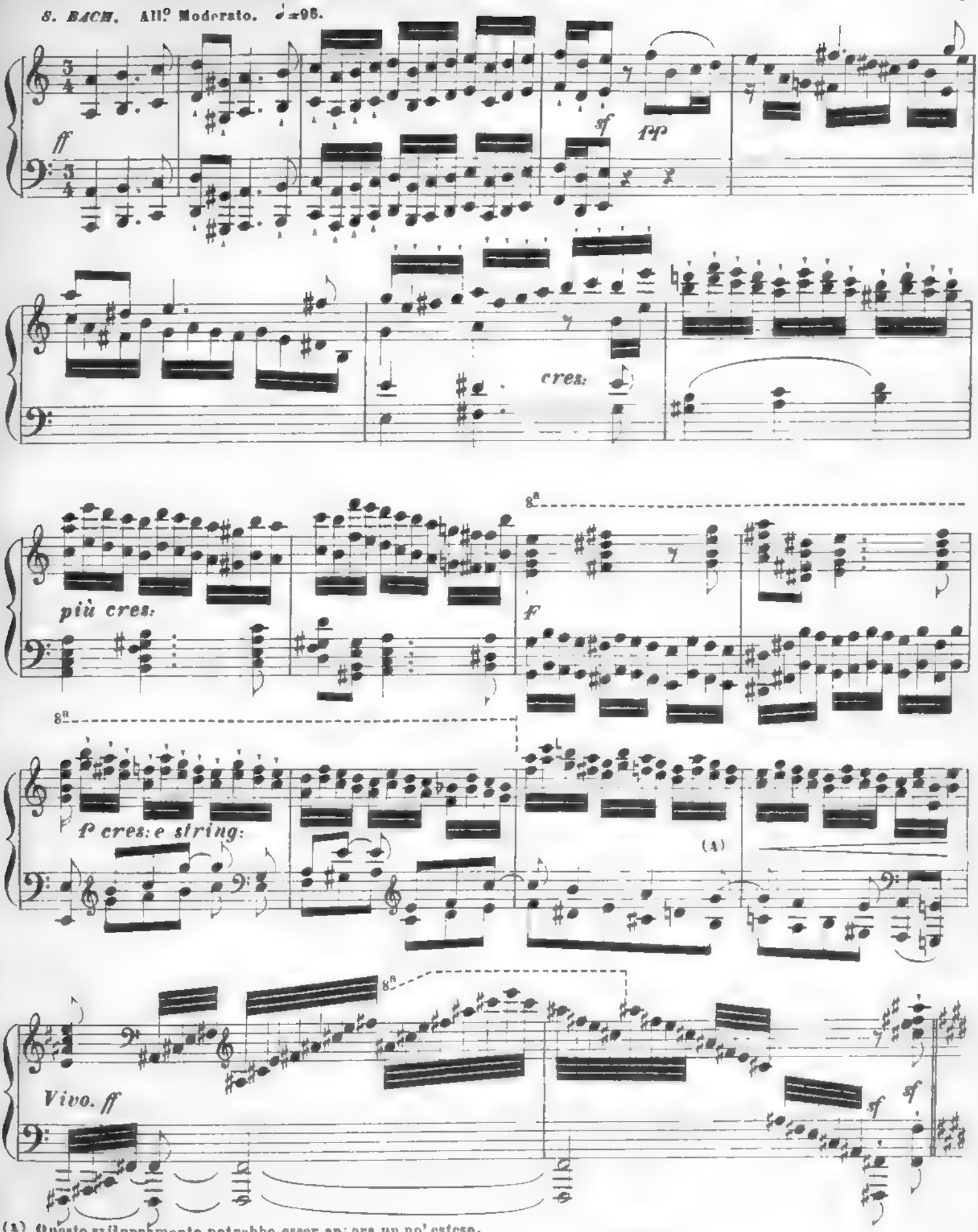
Per questa specie d' improvvisazione si trovano numerosi modelli, fra' quali citerò i seguenti:
Parecchie *Fantasie* di Ries sopra motivi d'opere.
Fantasie di Moscheles, di Kalkbrenner e di Pixis sopra motivi dello stesso genere.
I *Pot-pourris* di Hummel.
Tra le mie opere: *Fantasia* nello stile moderno, op. 64.
Fantasia sopra Temi della *Donna Bianca*, 2 fascicoli, op. 131.
Fantasia, op. 171.
Due *Pot-pourris* per due Pianoforti a sei mani, op. 38 e 84.
Fantasia o *Pot-pourri* a quattro mani sopra motivi tratti da tutte le opere di Mozart (*Primo Decamerone* a quattro mani, op. 111, fascicolo 7.°), e parecchi altri dello stesso genere.

§ 11.

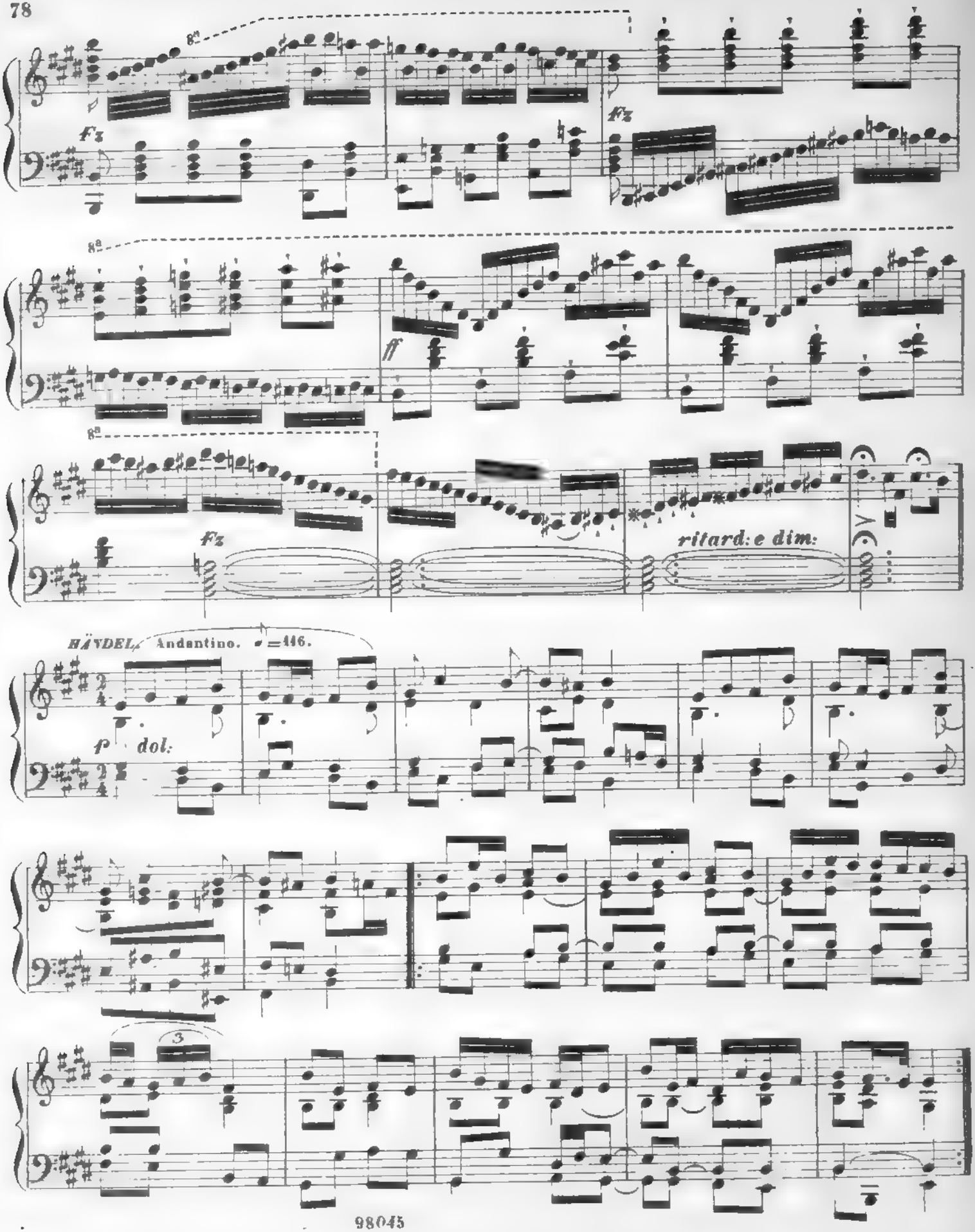
Nell'esempio seguente mi sono proposto di far entrare un motivo di ciascuno dei maestri seguenti: Sebastiano Bach, Händel, Gluck, Haydn, Cherubini, Mozart e Beethoven. Quantunque lo spazio non mi permetta di sviluppamenti opportuni, pure si può servirsene come d' un modello atto a mettere sulla via, sopratutto se, conformemente alle mie indicazioni, si cerca di svilupparlo di più.

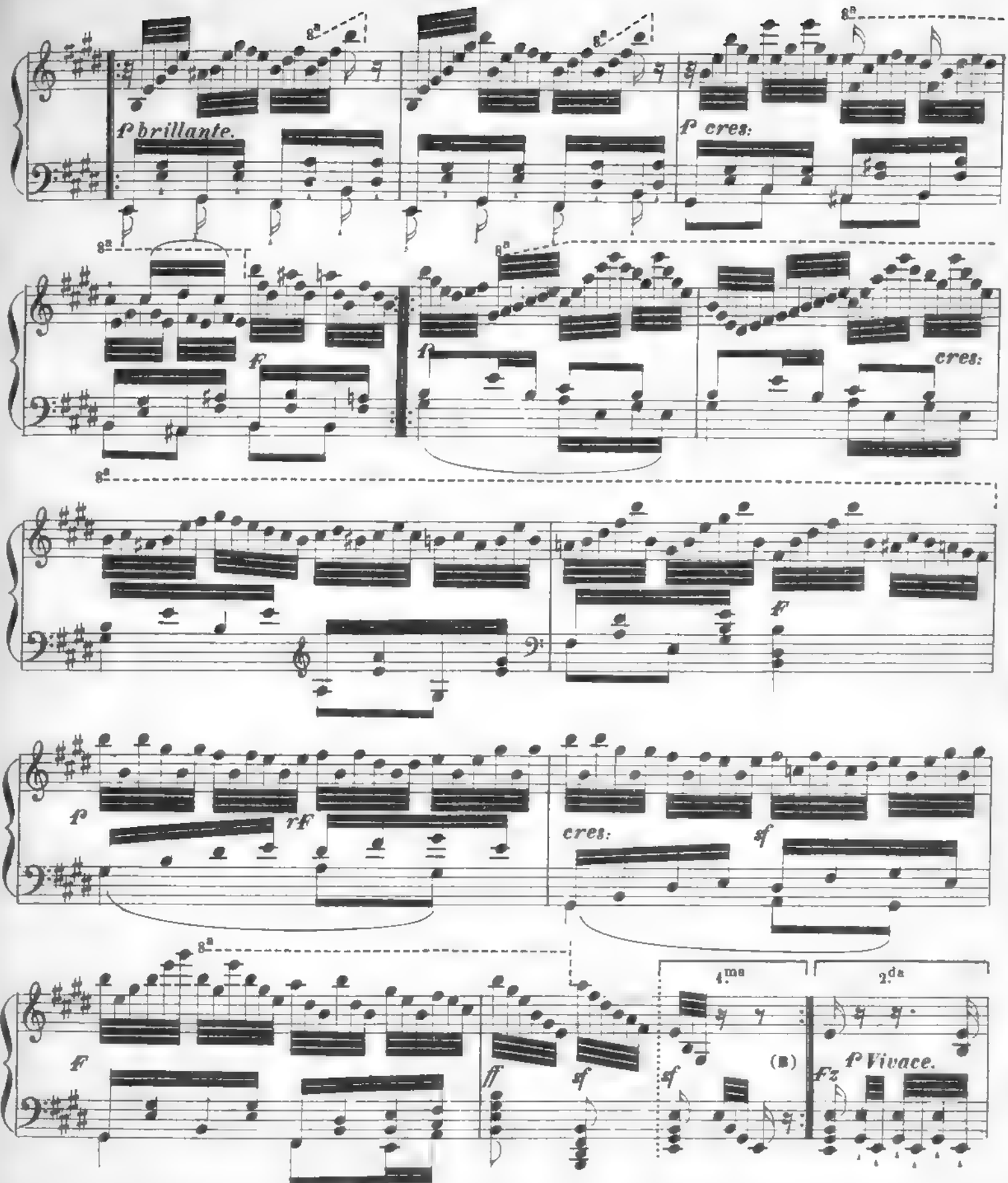
FANTASIA IN POT-POURRI.



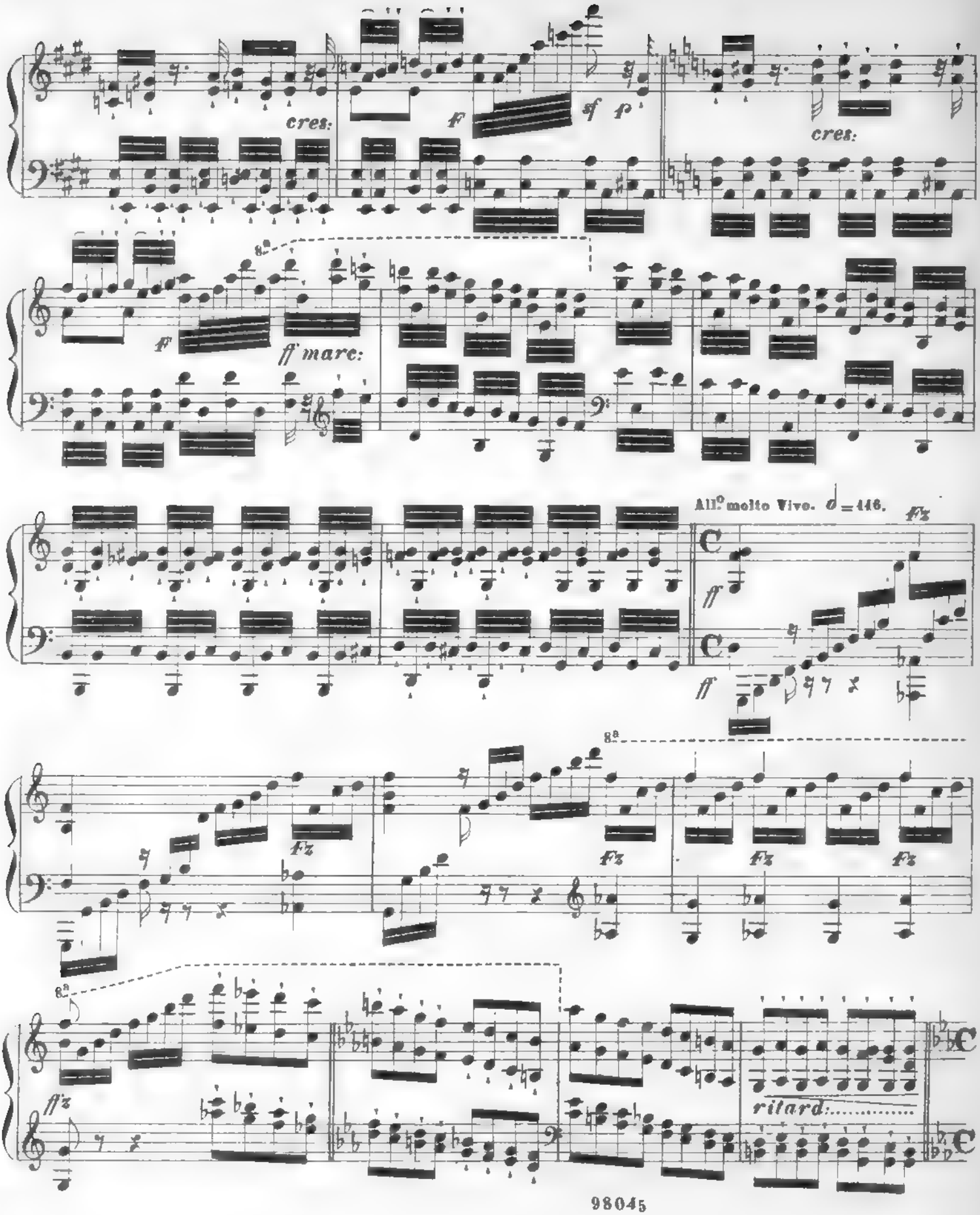


(A) Questo sviluppamento potrebbe esser ancora un po' esteso.

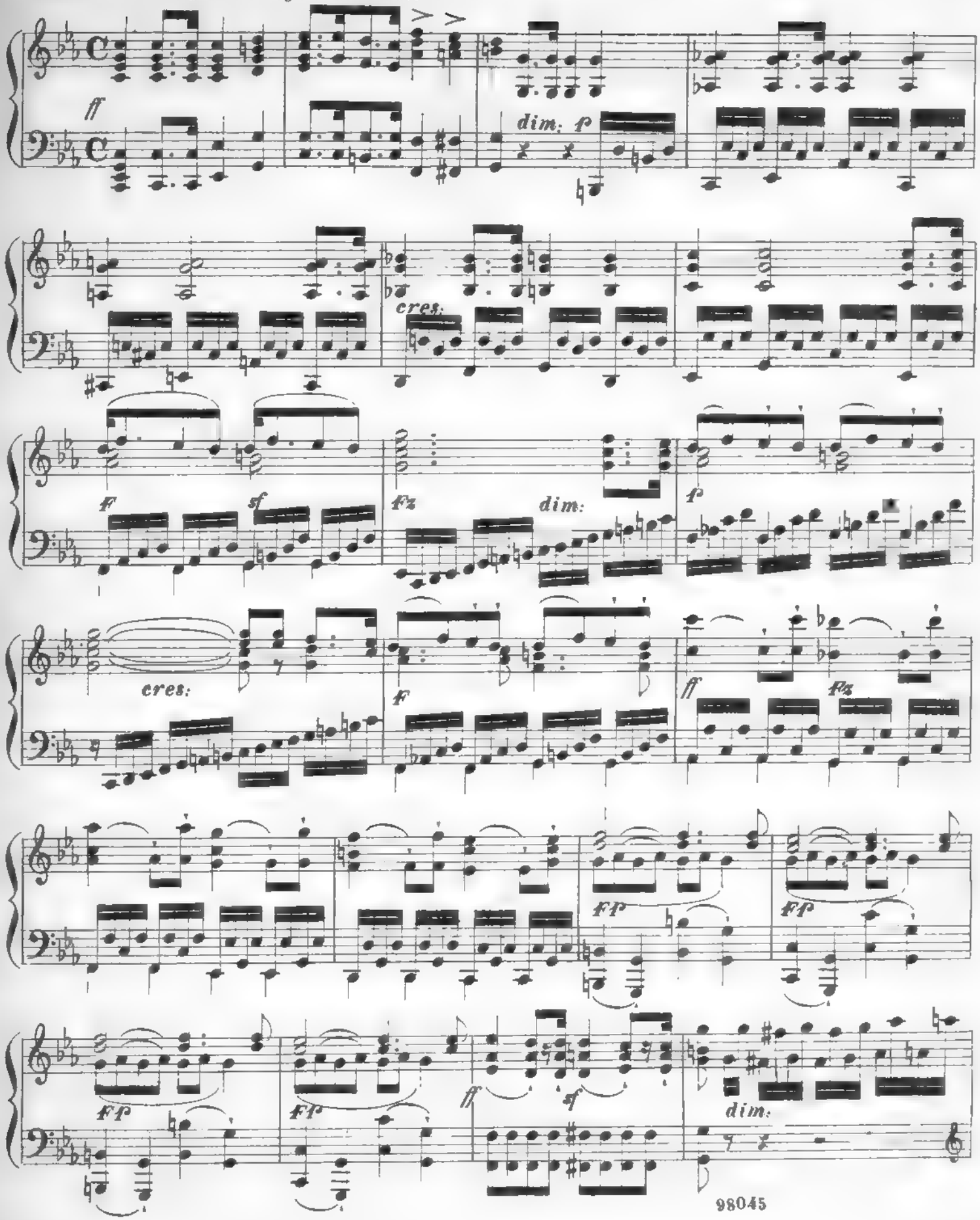

8va
fz
fz
8va
ff
8va
fz
ritard: e dim:
HÄNDEL. Andantino. ♩=116.
p dol:
3

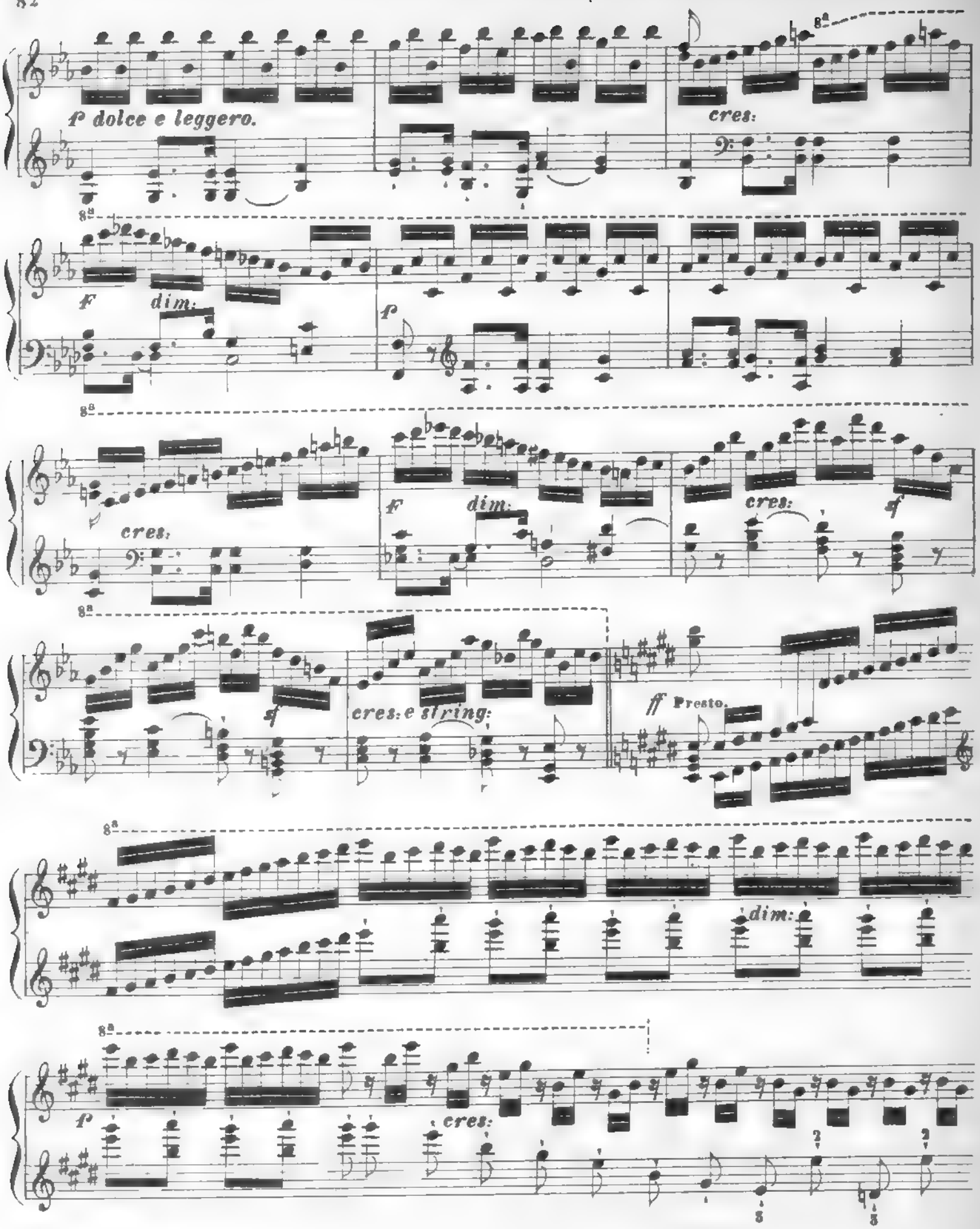


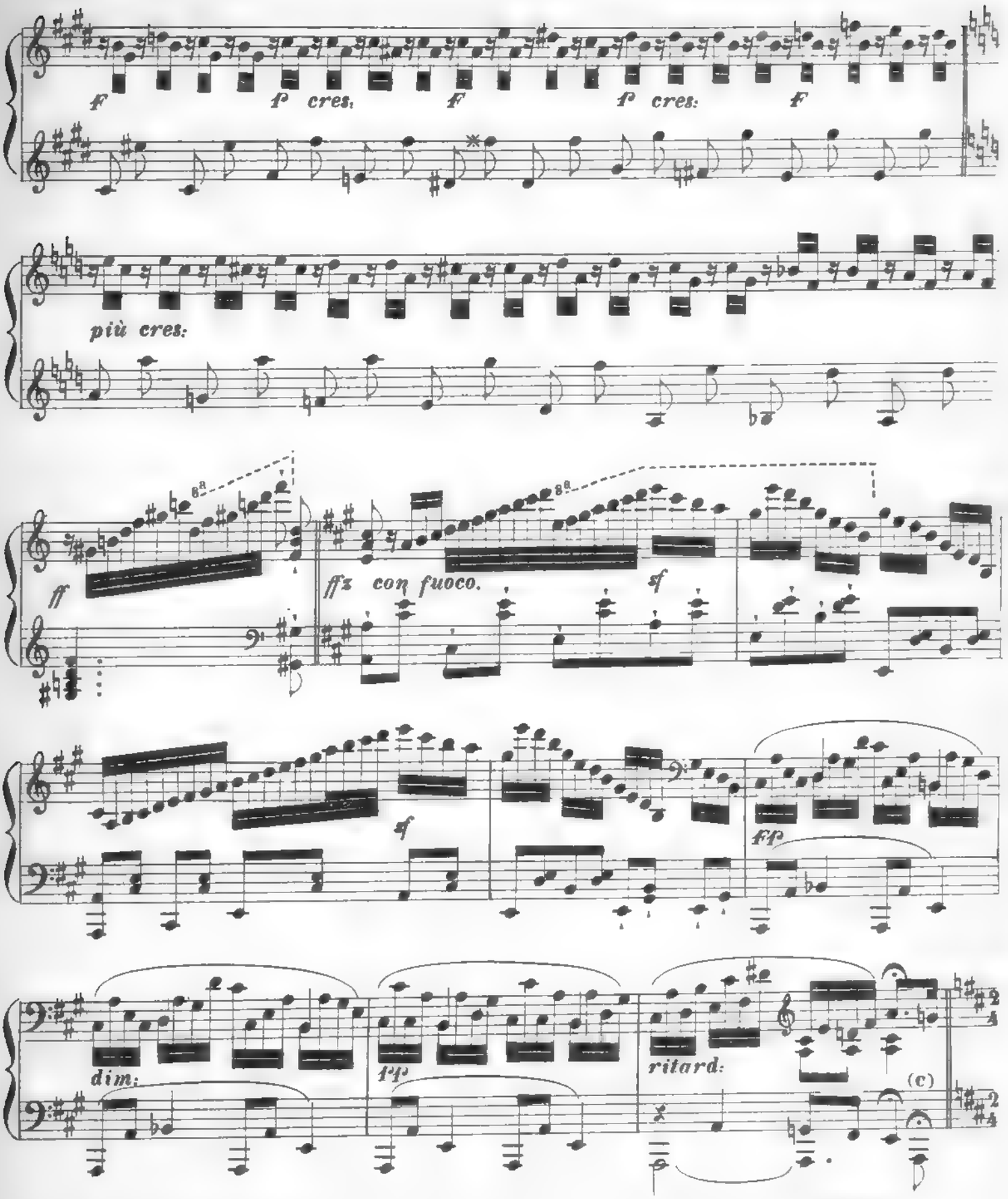
(B) Qui si potrebbero introdurre ancora due variazioni, una nello stile legato, e l'altra brillante, tanto per la mano sinistra che per le due mani


cres:
F
sf
p
cres:
F
ff marc:
8a
All° molto Vivo. 𝅗𝅥 = 116.
ff
ff
Fz
Fz
Fz
Fz
Fz
8a
8a
ffz
ritard:

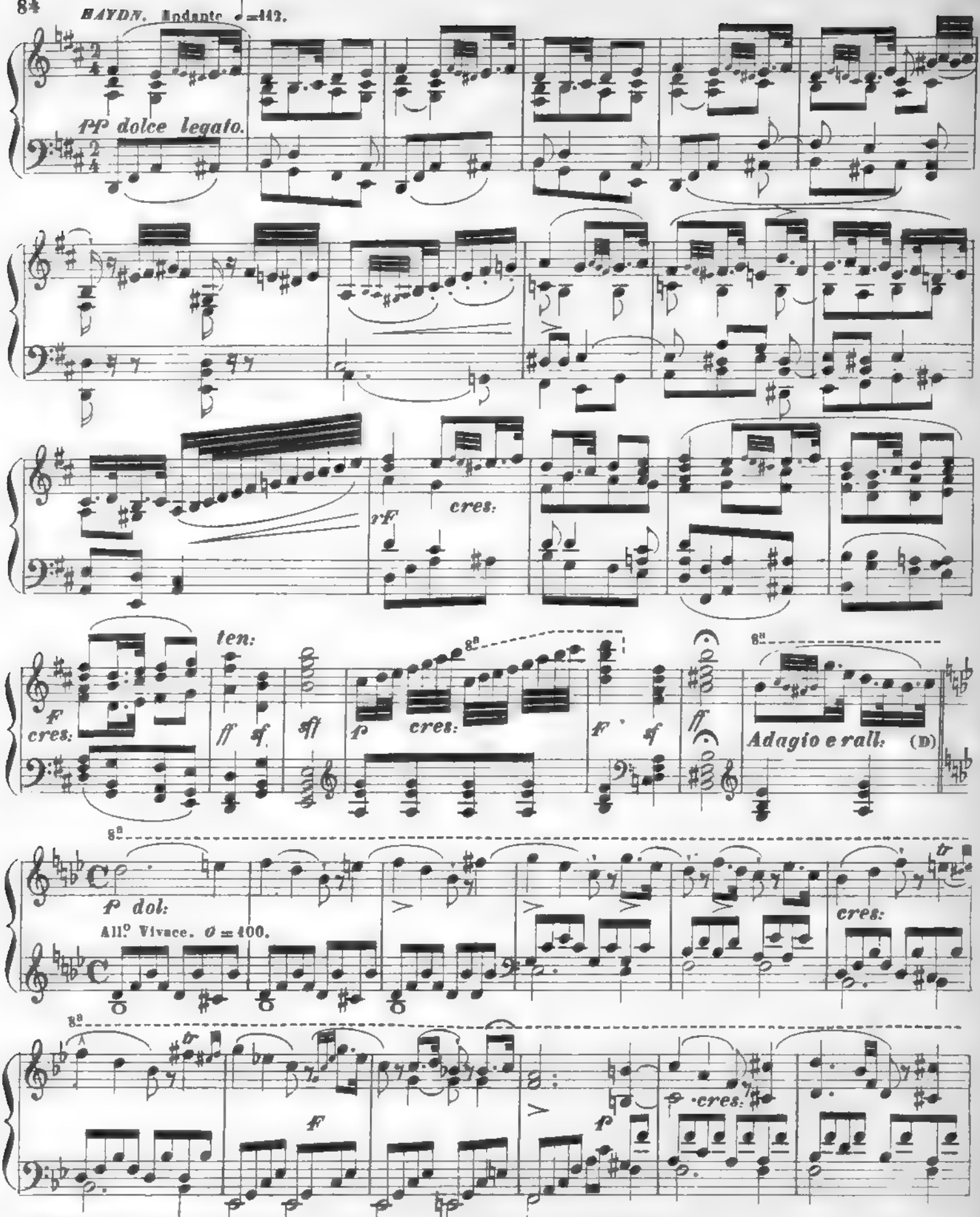
GLUCK. Meno Allegro ma con agitazione. ♩= 80.



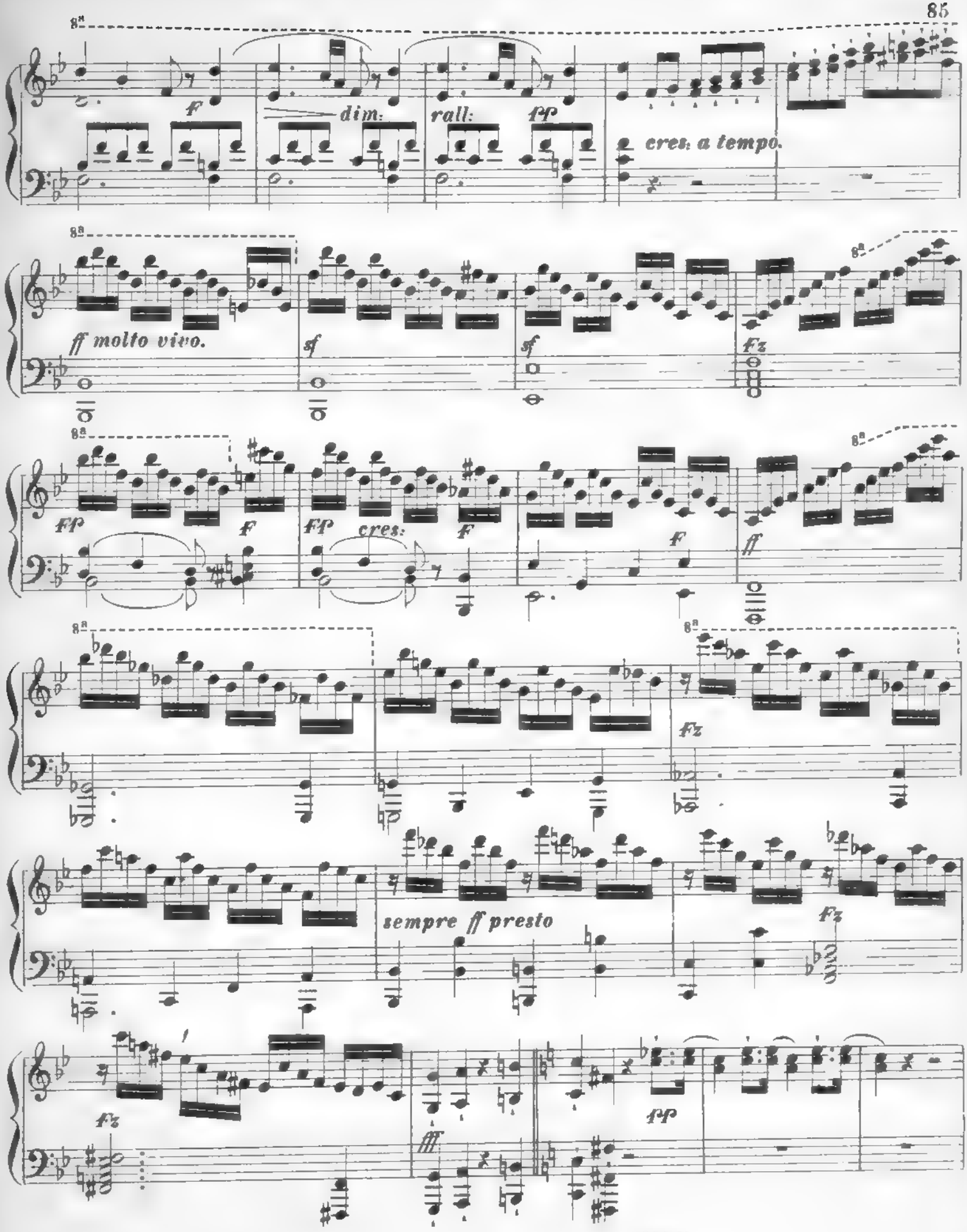

p dolce e leggero.
cres:
8a
F
dim:
f
cres:
F
dim:
cres:
f
sf
cres: e string:
ff Presto.
dim:
p
cres:

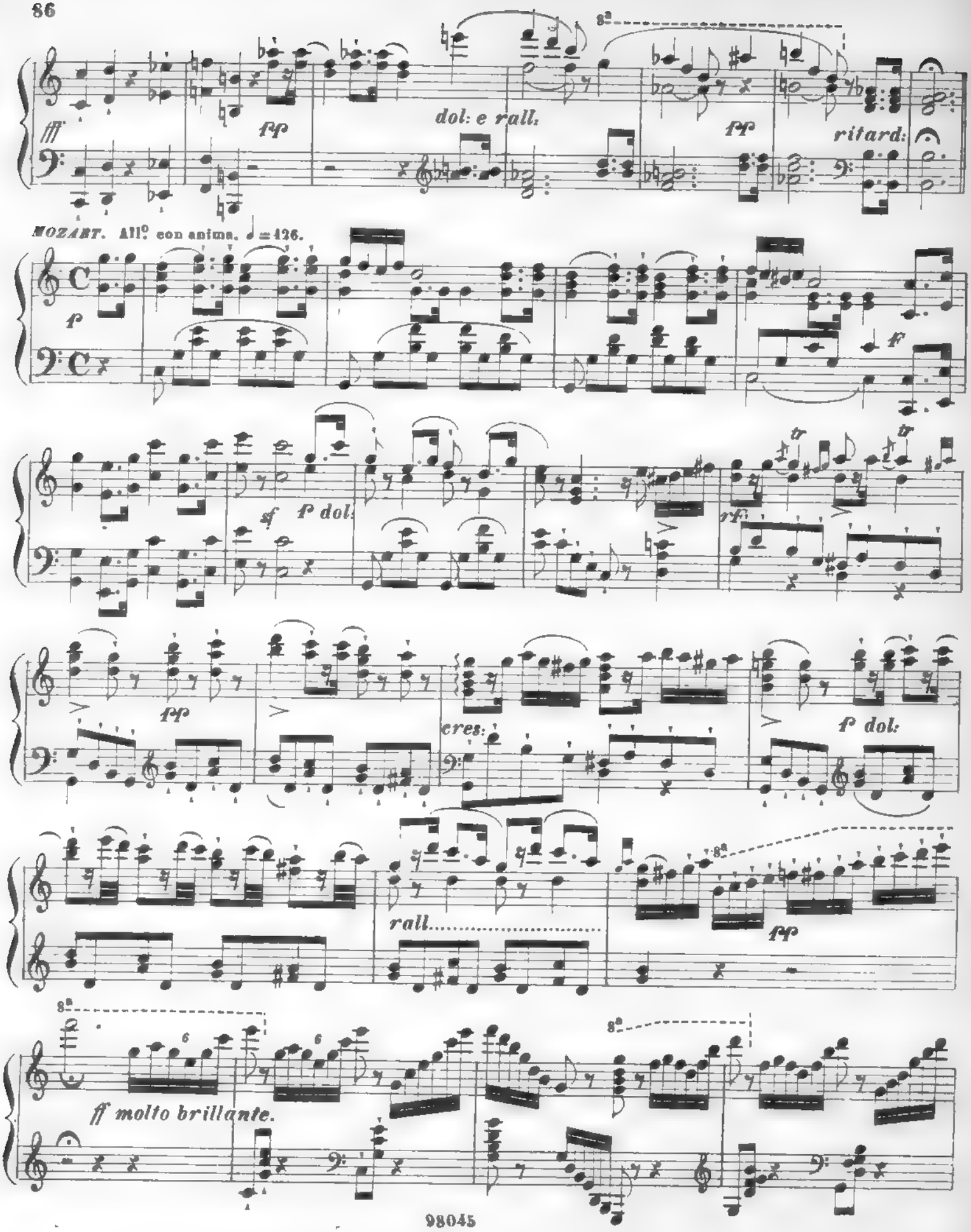


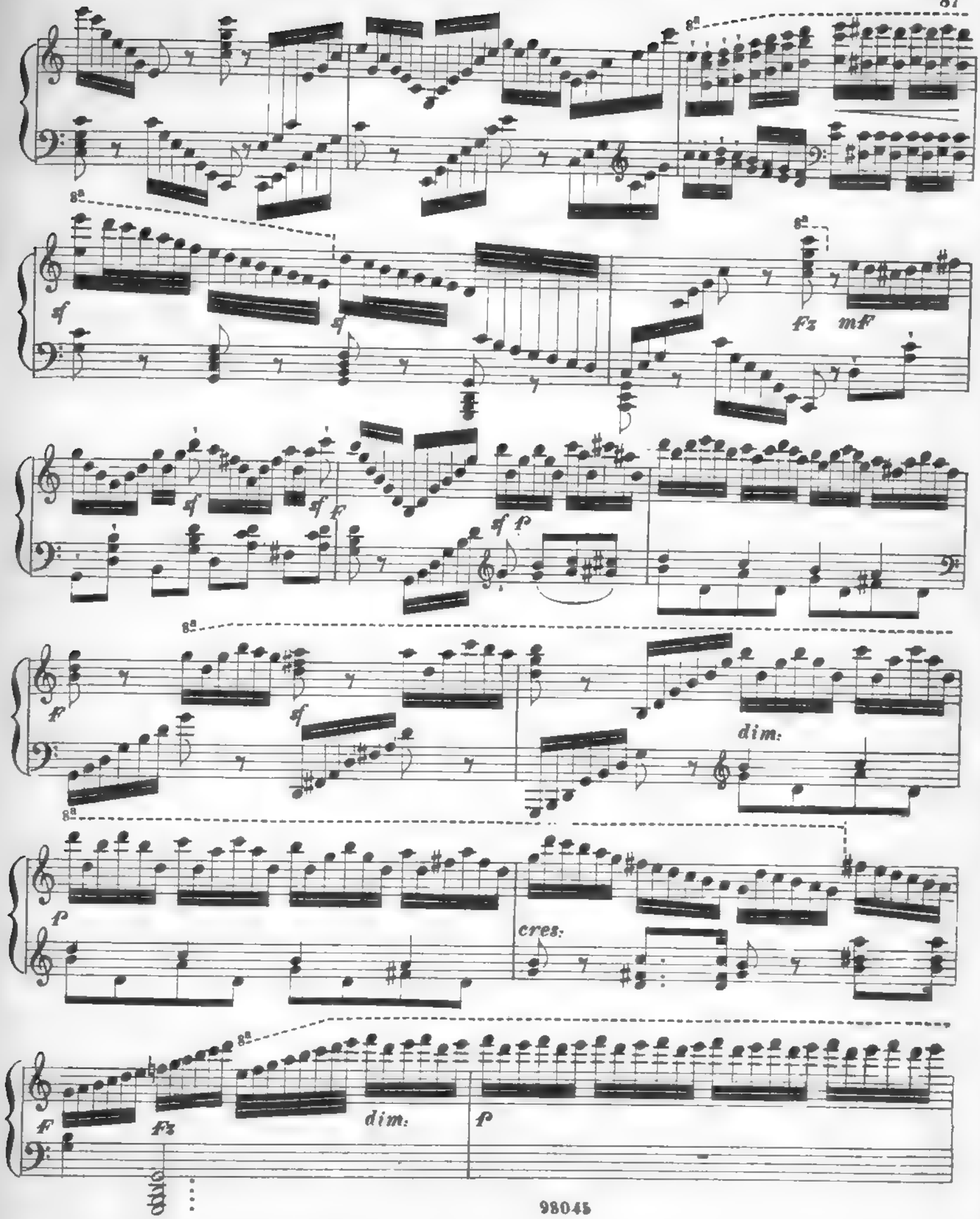
(c) Qui una fermata prolungata: (notisi a questo proposito che le diverse fermate non devono rassomigliarsi.)

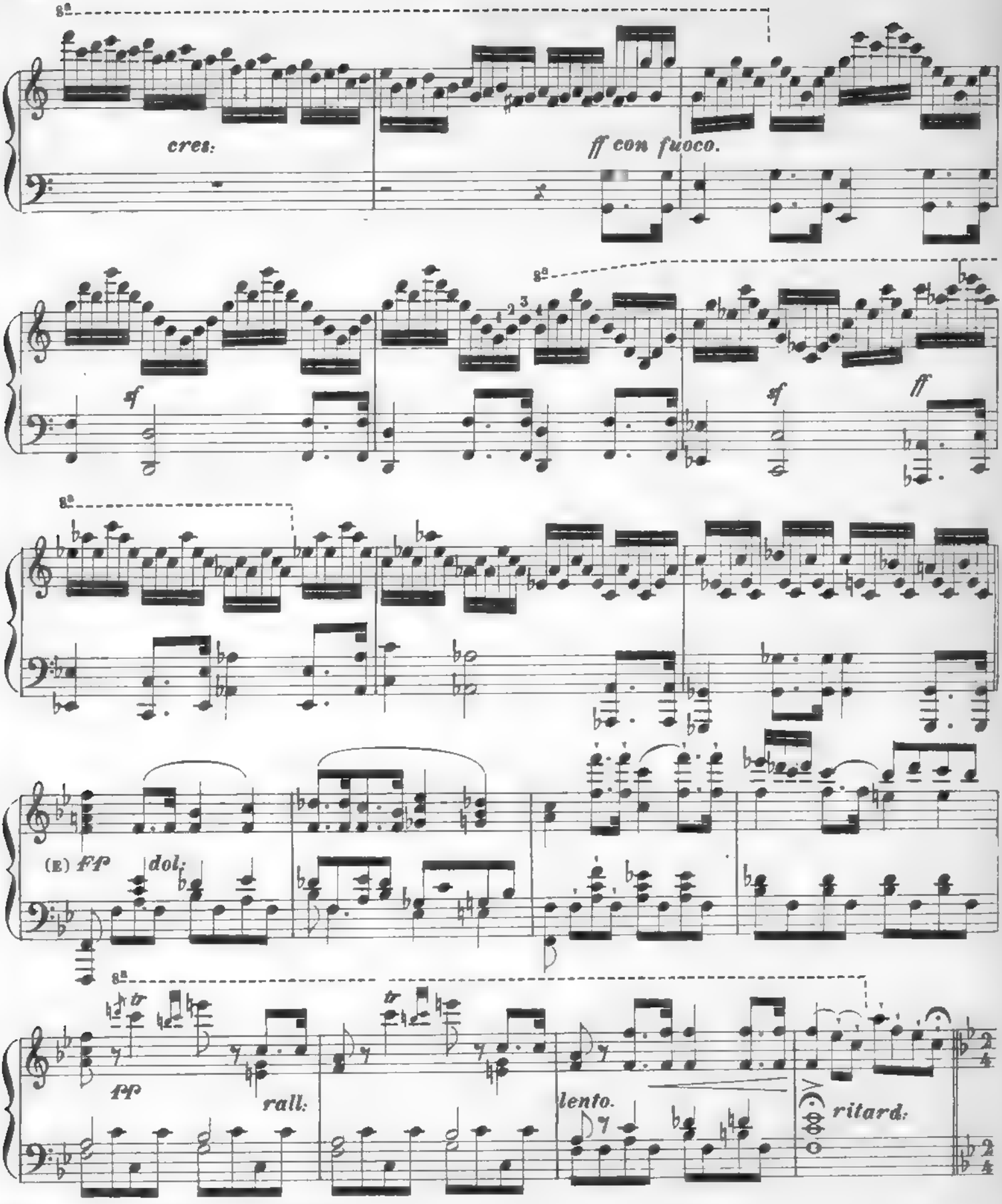


(D) Introdurre qui una variazione sul tema precedente in stile severo od elegante.


8a
f
dim.
rall:
fp
cres. a tempo.
8a
ff molto vivo.
sf
sf
fz
8a
ff
f
ff
cres:
f
f
ff
8a
fz
8a
sempre ff presto
fz
fz
fff
fp

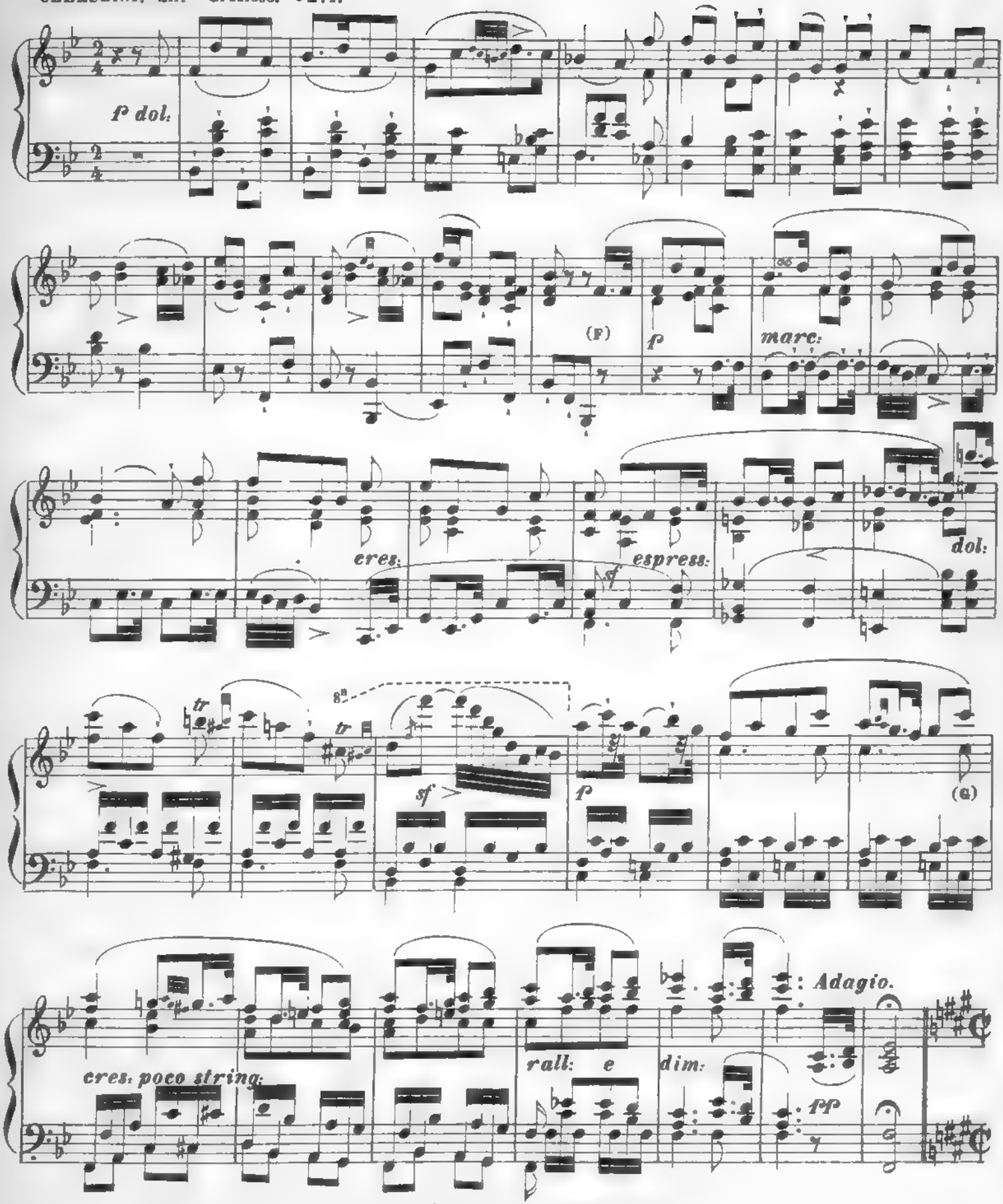

fff
fp
dol: e rall.
fp
ritard:
MOZART. All.o con anima. ♩ = 126.
p
f
sf
f dol:
rf
fp
cres:
f dol:
rall.
fp
ff molto brillante.


8a
sf
Fz
mF
F
p
dim:
cres:
dim:



(E) Anche qui si possono prolungare questi passi, ma diminuendo.

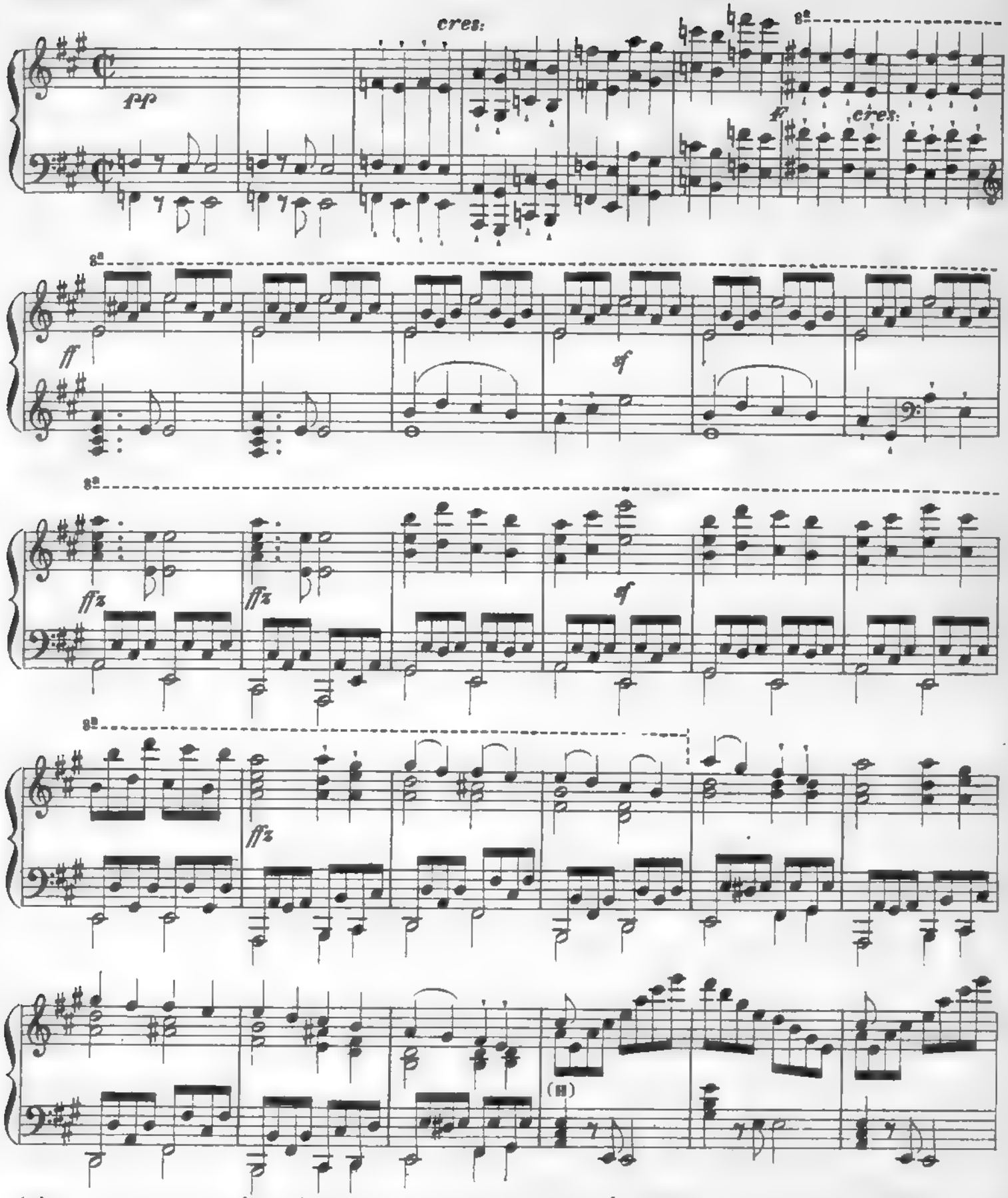
CHERUBINI. All.^tto Grazioso. ♩=72.



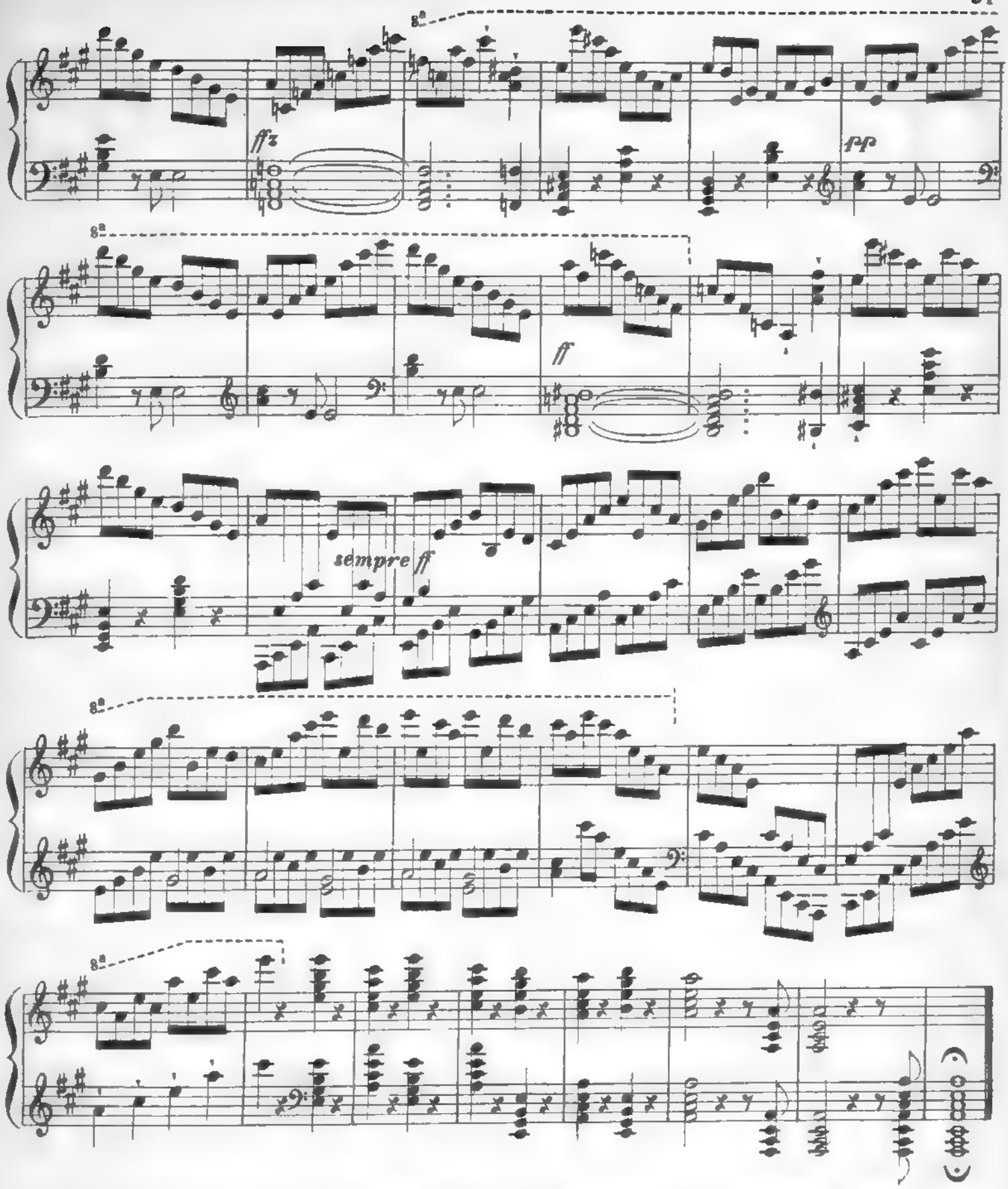
(F) Questo Tema può essere ancora sviluppato di più, prima che entri il Contro-Tema.

(G) Bisogna qui prolungare la concatenazione di tutti i Temi precedenti.

BEETHOVEN. Presto. $\frac{2}{4}$ = 160.



(H) Quest' ultimo Tema può ancora prendere la forma d'un piccolo Rondò, e allora s'impiega uno dei primi motivi come canto secondario; si possono pur accrescere i brillanti passi di conclusione.



N. B. Vi sono ancora in questo pezzo parecchi passi che dovrebbero essere prolungati, affinchè i Temi non si succedano con troppa rapidità; il suonatore li troverà facilmente, ove sappia comprender bene l'insieme del pezzo.

CAPITOLO SETTIMO.

DELLE VARIAZIONI

Quarta specie

§ 1.

L'arte di dare ad un Tema una nuova attrattiva per mezzo di cambiamenti (designati particolarmente sotto il nome di *Variazioni,* e consistenti in passi e frasi, od in armonie analoghe e melodie, a cui servono di base), è una delle forme più antiche nella musica; S. Bach ne ha dato (nelle sue 30 *Variazioni*) un modello, che finora non fu superato. Ma, indipendentemente dalle innumerevoli produzioni, che questa forma ha fatto nascere da un secolo, essa ha servito d'ausiliario quasi indispensabile a tutti i generi di composizione. Nelle Sonate, negli Adagio e Rondò, come pure nei Quartetti e nelle Sinfonie, il ritorno del Tema principale o del canto secondario è ordinariamente variato (*).

§ 2.

Non è meno necessario d'acquistare una grande abitudine in questa specie d' improvvisazione; chè in tutte quelle di cui si è trattato finora possono presentarsi occasioni numerose d' impiegare simili cambiamenti; talvolta l'artista si propone d'improvvisare Variazioni sopra un dato Tema. È dunque necessario che vi si eserciti di buon' ora.

§ 3.

Il genere di Temi che conviene particolarmente alle *Variazioni* è quello che, aggiungendo ad un bel canto un piccolo numero di modulazioni, si divide in due parti e si distingue per un ritmo assai marcato.

§ 4.

Il numero delle forme di cui può disporre l'artista è infinito. Per esempio, esse consistono:

1.° In frasi e passi d'ogni specie, in terzine, sestine, ecc., per la mano destra come per la mano sinistra, ovvero per le due mani insieme; sotto la sola condizione di conservare la melodia od almeno l'andamento dell'armonia del Tema nelle sue parti principali.

2.° In trilli ed abbellimenti d'ogni sorta.

3.° Nel cantabile, pel quale si può impiegare un canto nuovo nel basso e nell'armonia del Tema.

4.° Nello stile legato, nel quale, moltiplicando i cambiamenti d'armonia, il Tema può essere conservato nella parte superiore o nel basso.

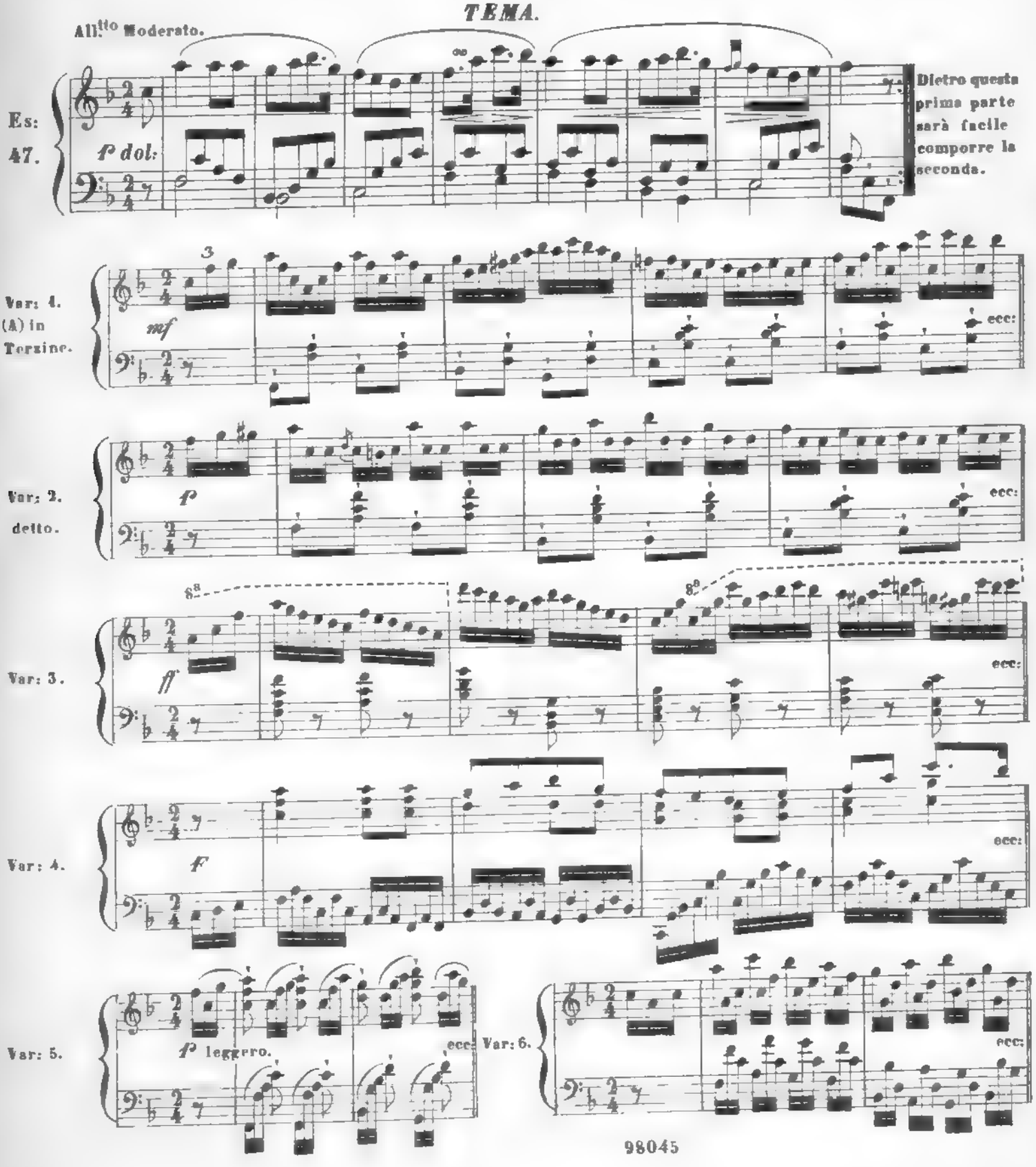
5.° Nella disposizione del Tema sotto la forma di Canoni, Fughe, ecc.

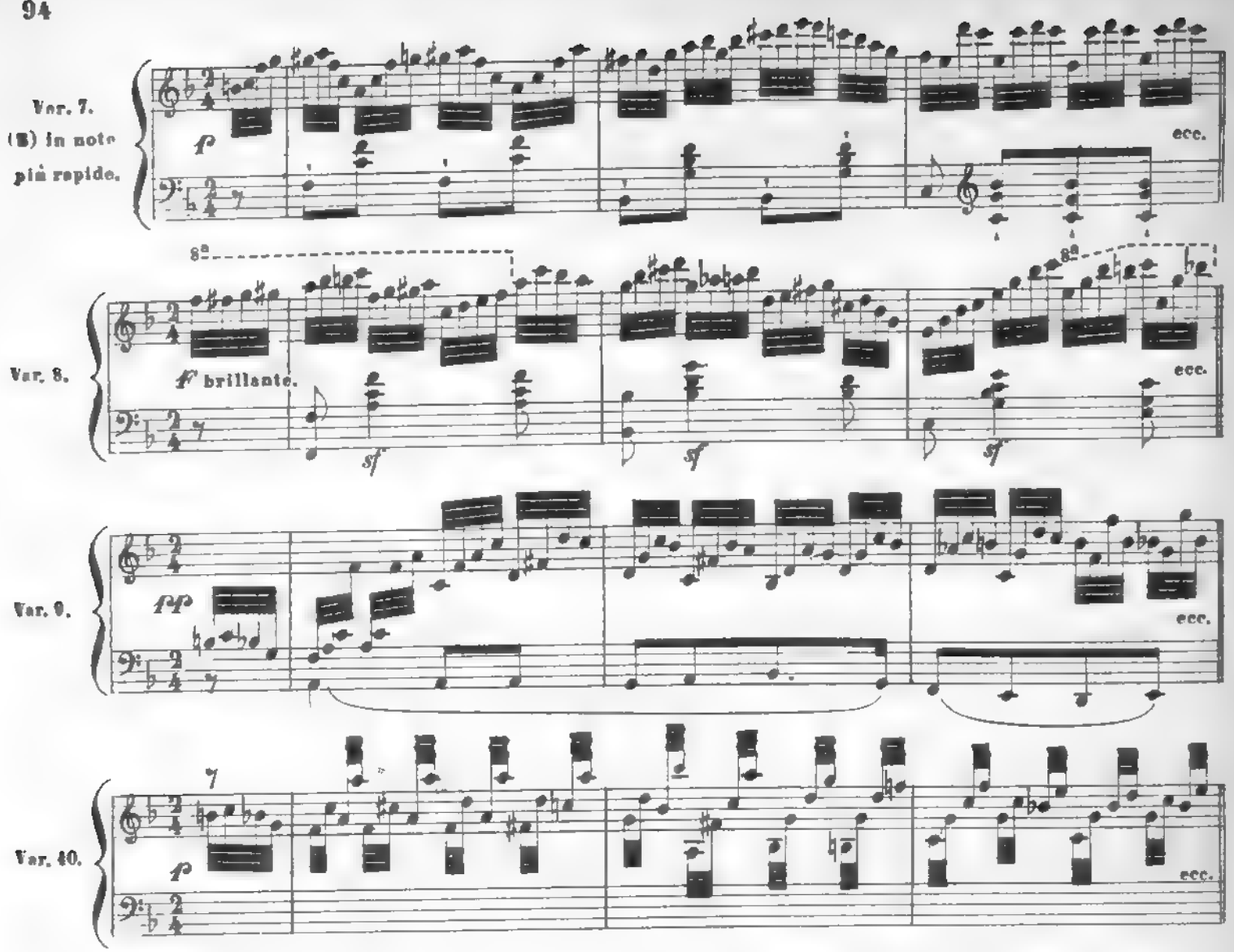
6.° Nei cambiamenti di movimento, di misura e di tono: come Adagio, Polacca, Rondò, ecc., e nel Finale con sviluppamento libero, e così di seguito.

(*) Per esempio nella *Marcia funebre* della *Sinfonia eroica* di Beethoven, o nella seconda parte del primo *Allegro* della *Settima Sinfonia*, quando il Tema ritorna cambiato in maniera interessante, queste sono veramente bellissime *Variazioni*. Così pure nelle composizioni di Haydn, Mozart, ecc.; in generale anche i *Concerti* non sono che *Variazioni* libere del *Tutti* precedente.

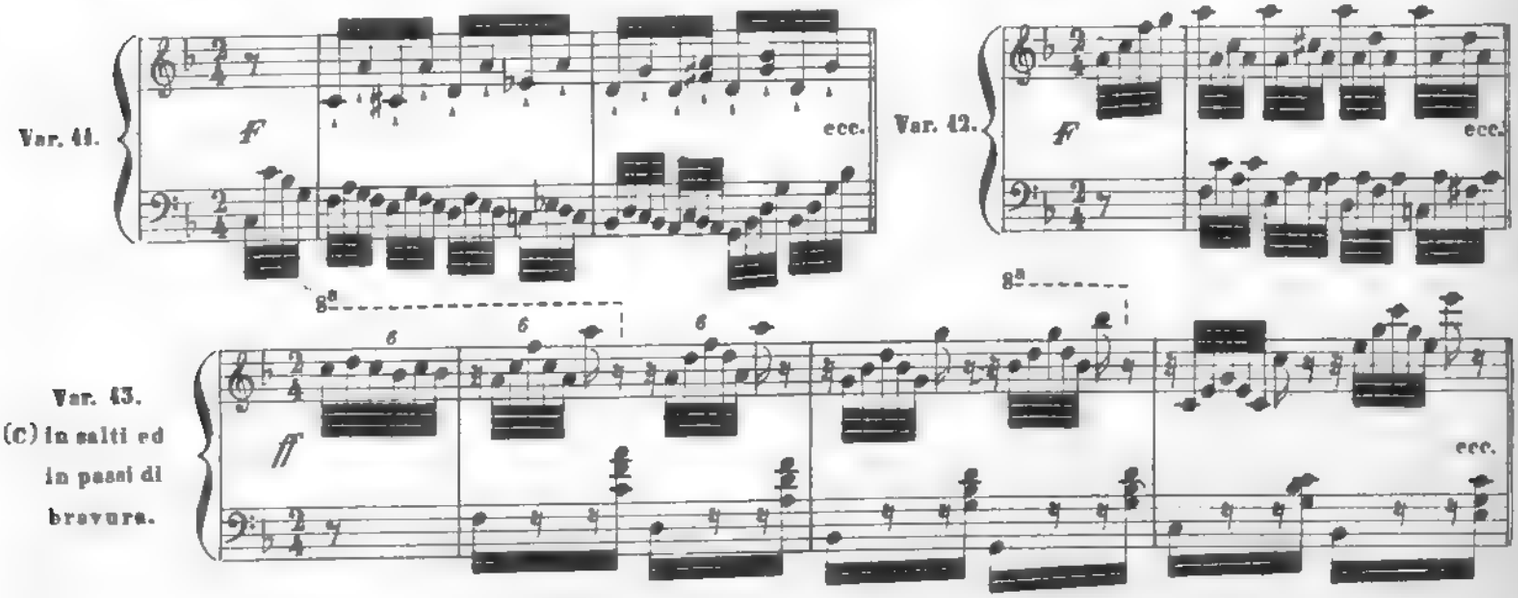
98045

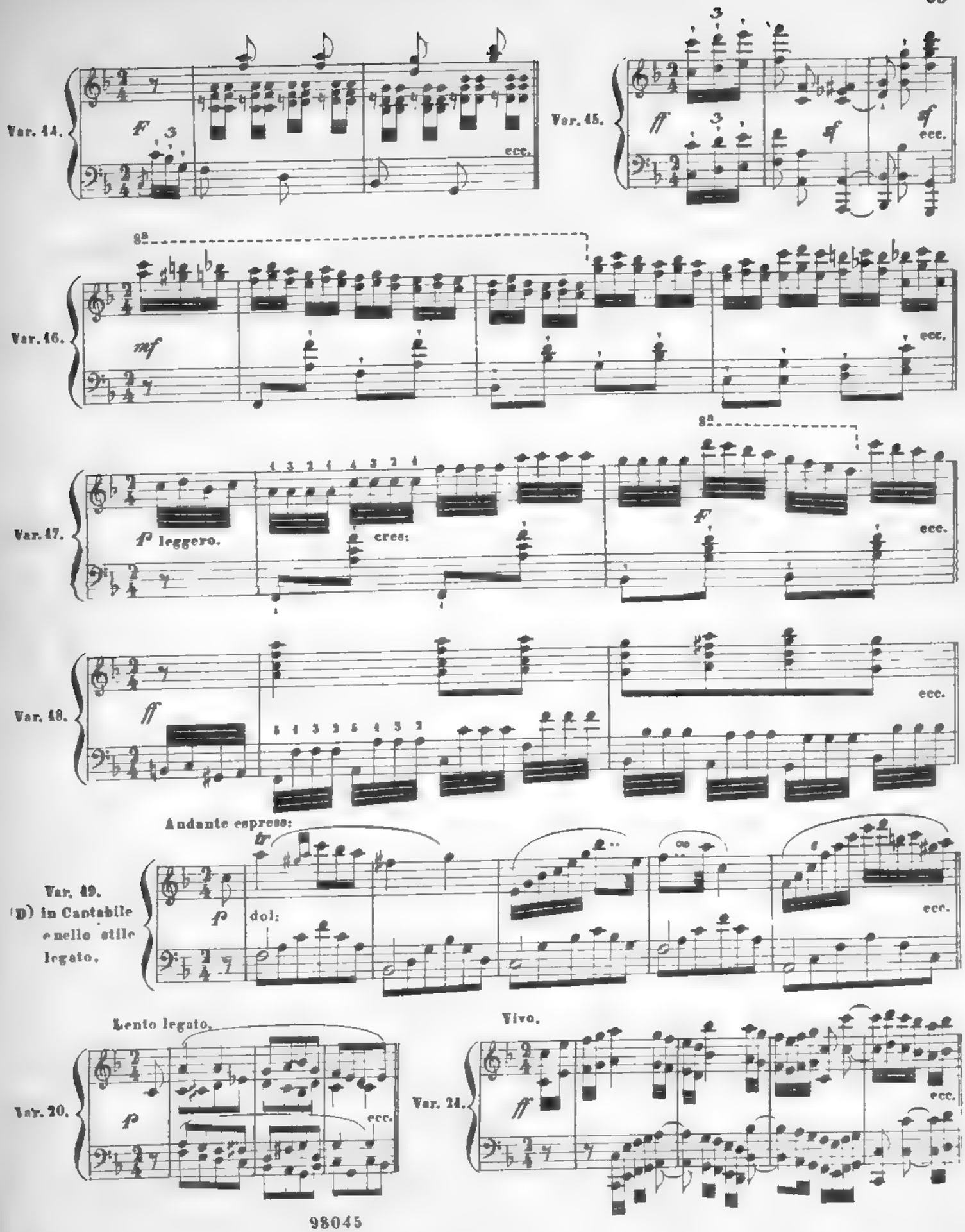
Ecco per servire d'esercizio la prima parte d'un Tema semplice, con diversi principi di Variazioni che l'allievo svilupperà.

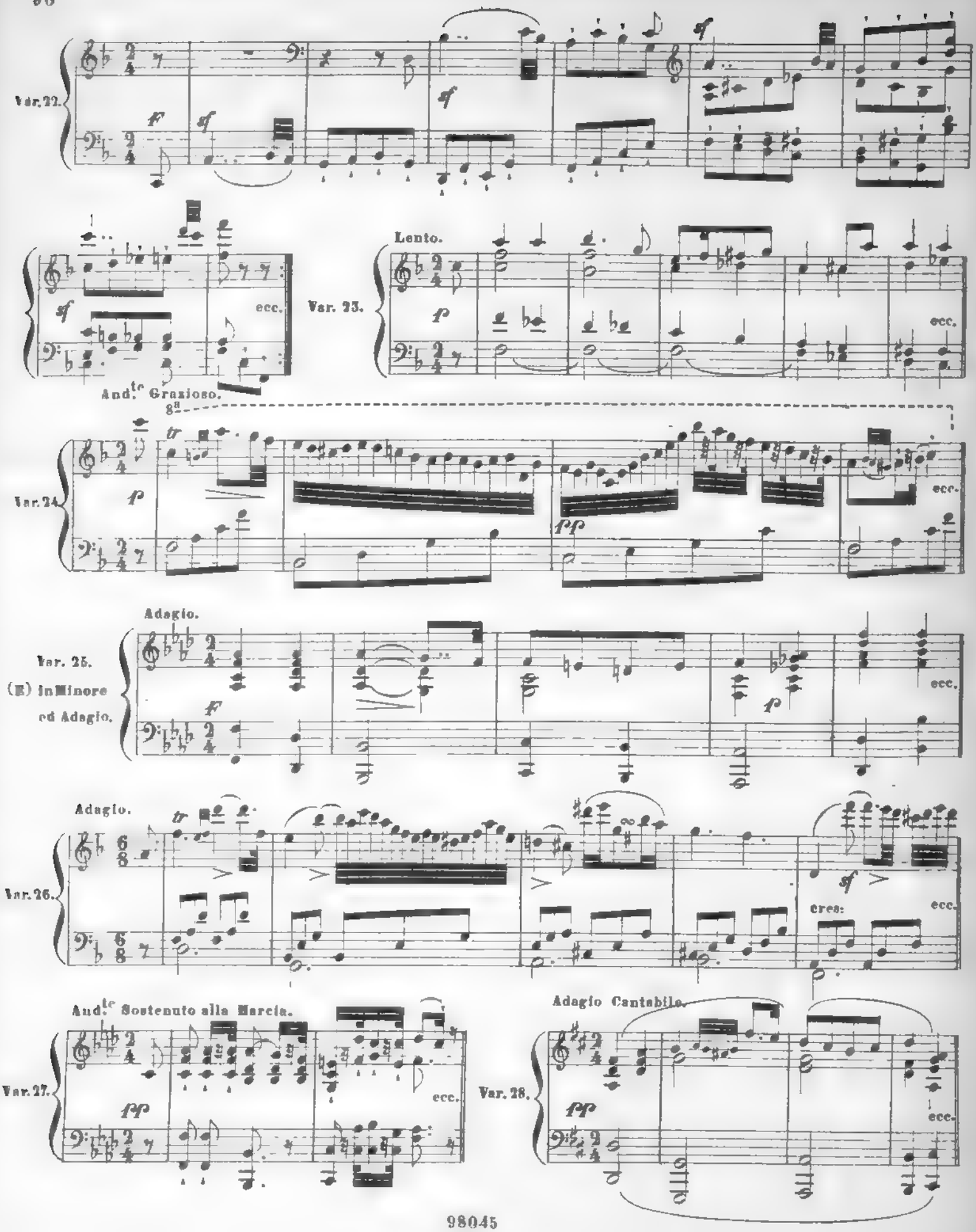


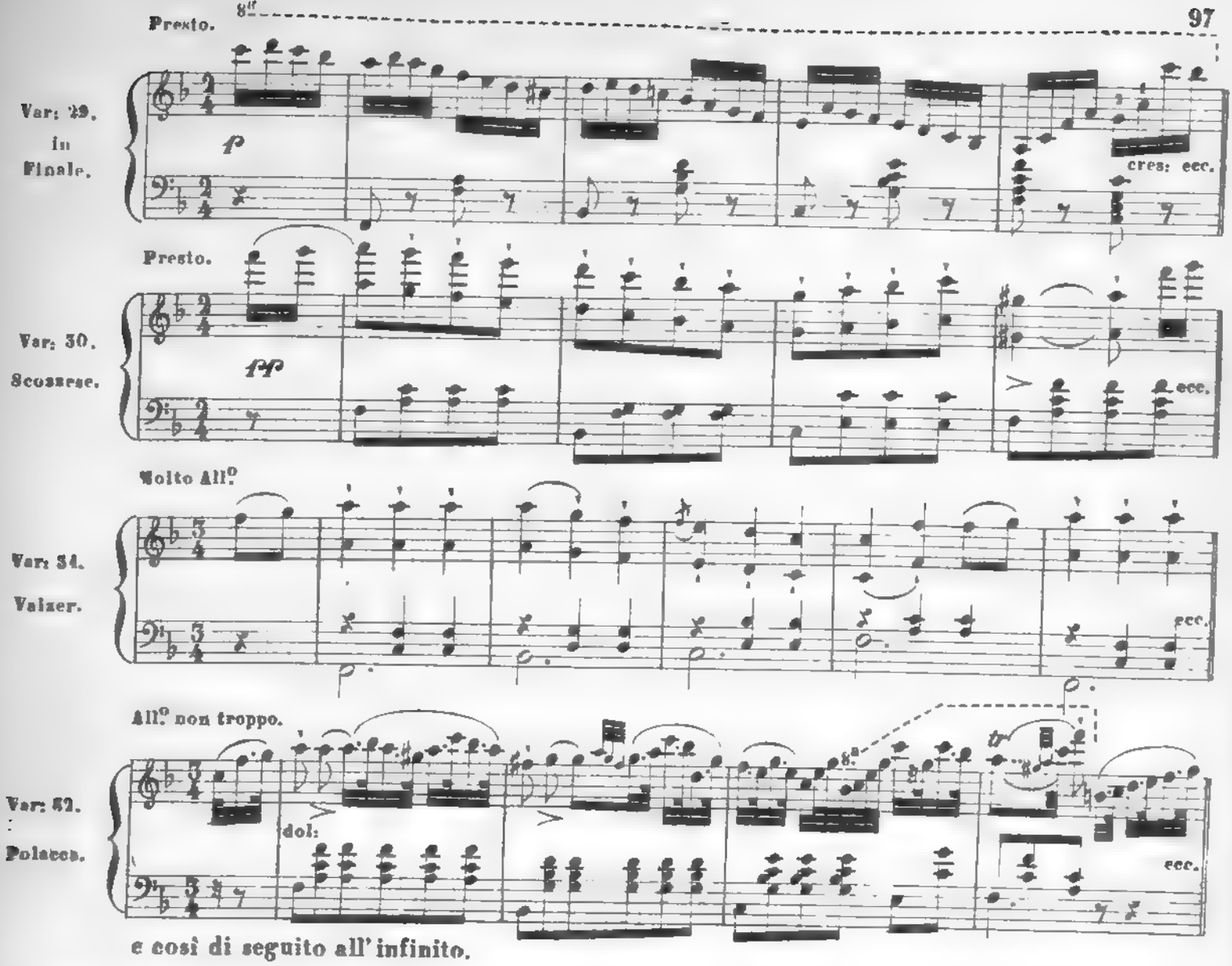


N.B. Questa forma non dev'essere conservata in tutto il corso della Variazione, ond'evitare la mono – tonia.




Var. 44.
Var. 45.
Var. 46.
Var. 47.
leggero.
cres:
Var. 48.
Andante espress:
Var. 49.
(D) in Cantabile
e nello stile
legato.
dol:
Lento legato.
Var. 20.
Vivo.
Var. 24.
ecc.


Var. 22.
Var. 23.
Lento.
ecc.
And.te Grazioso.
Var. 24.
Adagio.
Var. 25.
(E) in Minore
ed Adagio.
Adagio.
Var. 26.
cresc.
And.te Sostenuto alla Marcia.
Var. 27.
Adagio Cantabile.
Var. 28.



Introducendo delle Variazioni in un Pot-pourri, il loro numero non deve estendersi che da due a tre, altrimenti ne nascerebbe monotonia, che bisogna sopratutto evitarvi. Ma se non si vogliono improvvisare che delle Variazioni, naturalmente il numero non ne è limitato. Basta aver cura che il brillante e l'animato alternino incessantemente col dolce e col tenero ; che più il pezzo si prolunga e più i passi piccanti o graziosi si succedano e conducano poi un Finale bene sviluppato.

§ 7.

Il numero delle Variazioni composte da grandi maestri (come Hummel, Moscheles, Kalkbrenner, Ries, ecc.), e che possono servire di modello, è sì considerevole che non resta ai Pianisti che l'imbarazzo della scelta. Più si conoscono pezzi di questo genere, e più possibilmente se ne sanno a memoria, più si sente l'immaginazione pronta ed ispirata in questo genere.

Nel numero di quelle che sono feconde d'istruzioni del pari che brillanti e graziose, citerò le seguenti :

Mozart . . *Variazioni* in *Mi bemolle* sopra *Io son Lindoro.*
Clementi . *Variazioni* sullo stesso Tema (come Finale d'una *Sonata* in *Si bemolle maggiore*).
Beethoven. *Variazioni* in differenti toni. Op. 34.
— *Variazioni* in *Mi bemolle.* Op. 35.
Beethoven. 32 *Variazioni* in *Do minore* N. 36.
— 33 *Variazioni* sopra un *Valzer.* Op. 120.
Hummel . *Variazioni* sulla *Marcia* del *Cendrillon.* Opera 40, ecc.

CAPITOLO OTTAVO.

DELL'IMPROVVISAZIONE NELLO STILE LEGATO E FUGATO.

Quinta specie.

§ 1.

Nel Capitolo quarto (§ 11) avendo già parlato degli studi necessari per questa specie di improvvisazione, basterà aggiungere qui che in questo stile si può improvvisare in tre maniere differenti.

1.° Con un seguito d'accordi, che producono modulazioni.

2.° Con imitazioni, che consistono nel far ripetere la stessa frase da tutte le parti, in tutte le posizioni e in tutte le Ottave.

3.° Colla *Fuga* nello stile libero o severo.

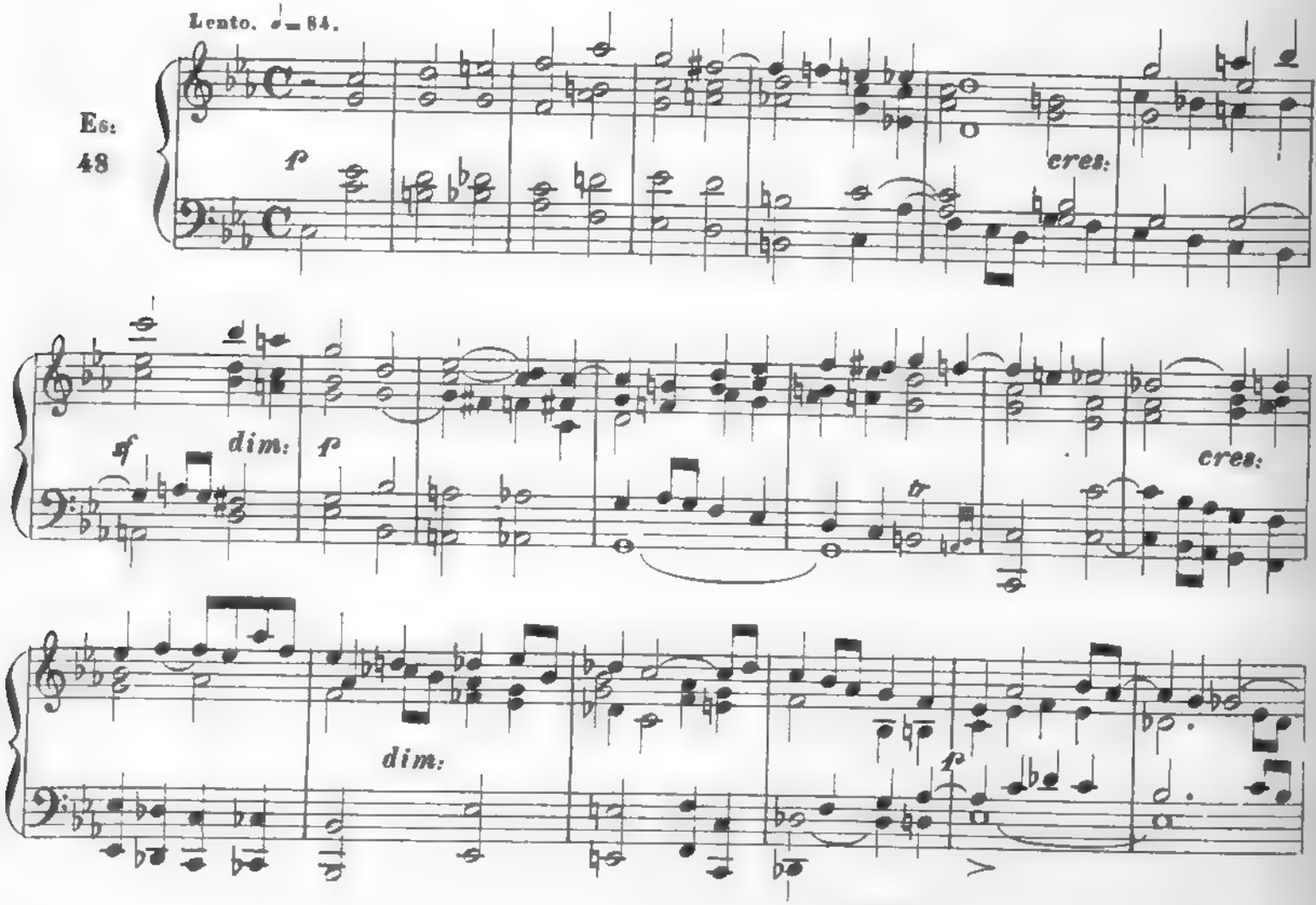
Naturalmente queste tre maniere possono essere riunite.

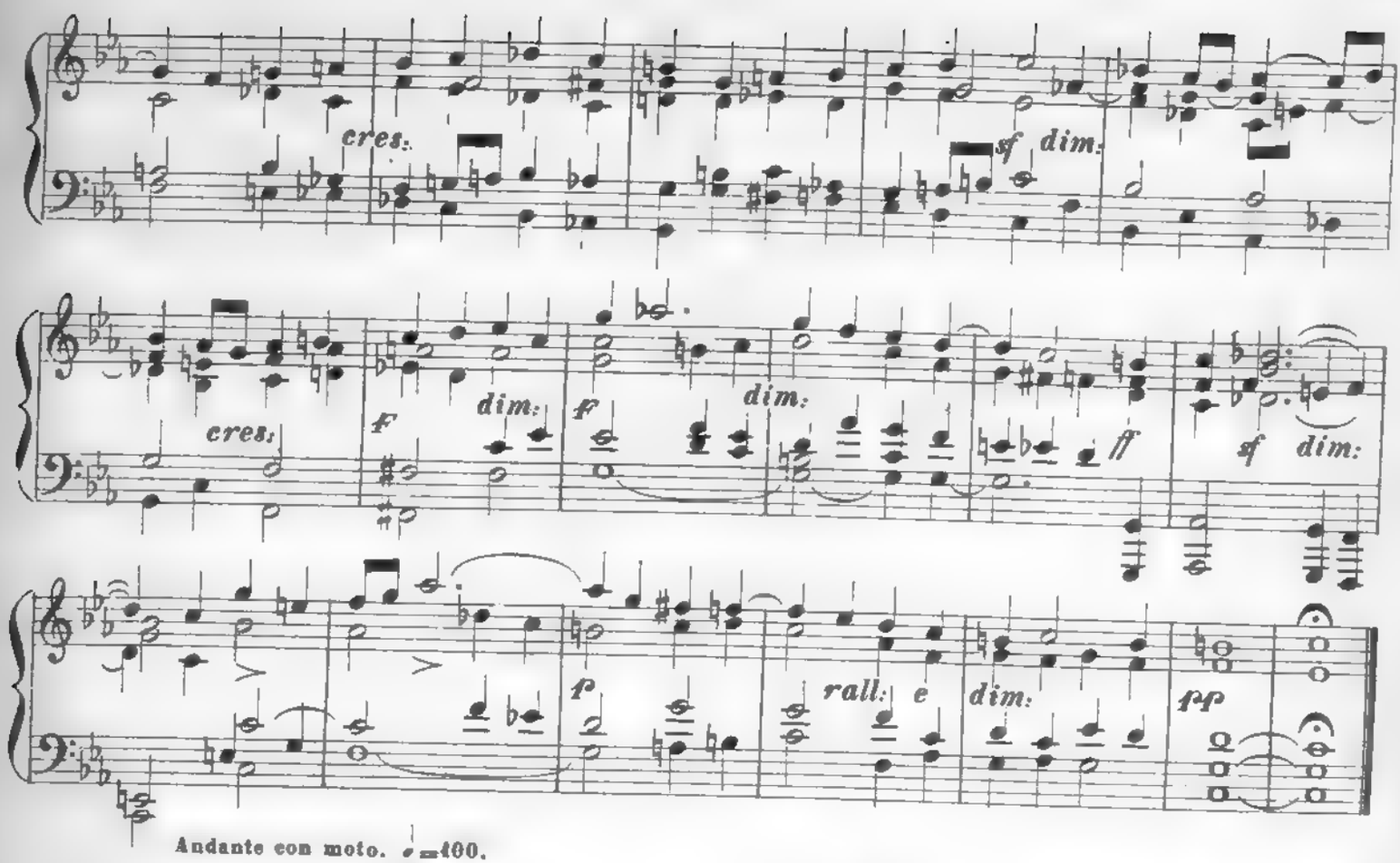
§ 2.

La prima maniera, co' suoi sviluppamenti completi, non conviene che all'Organo: anche nelle dimensioni più limitate è dessa propriamente adatta a questo strumento.

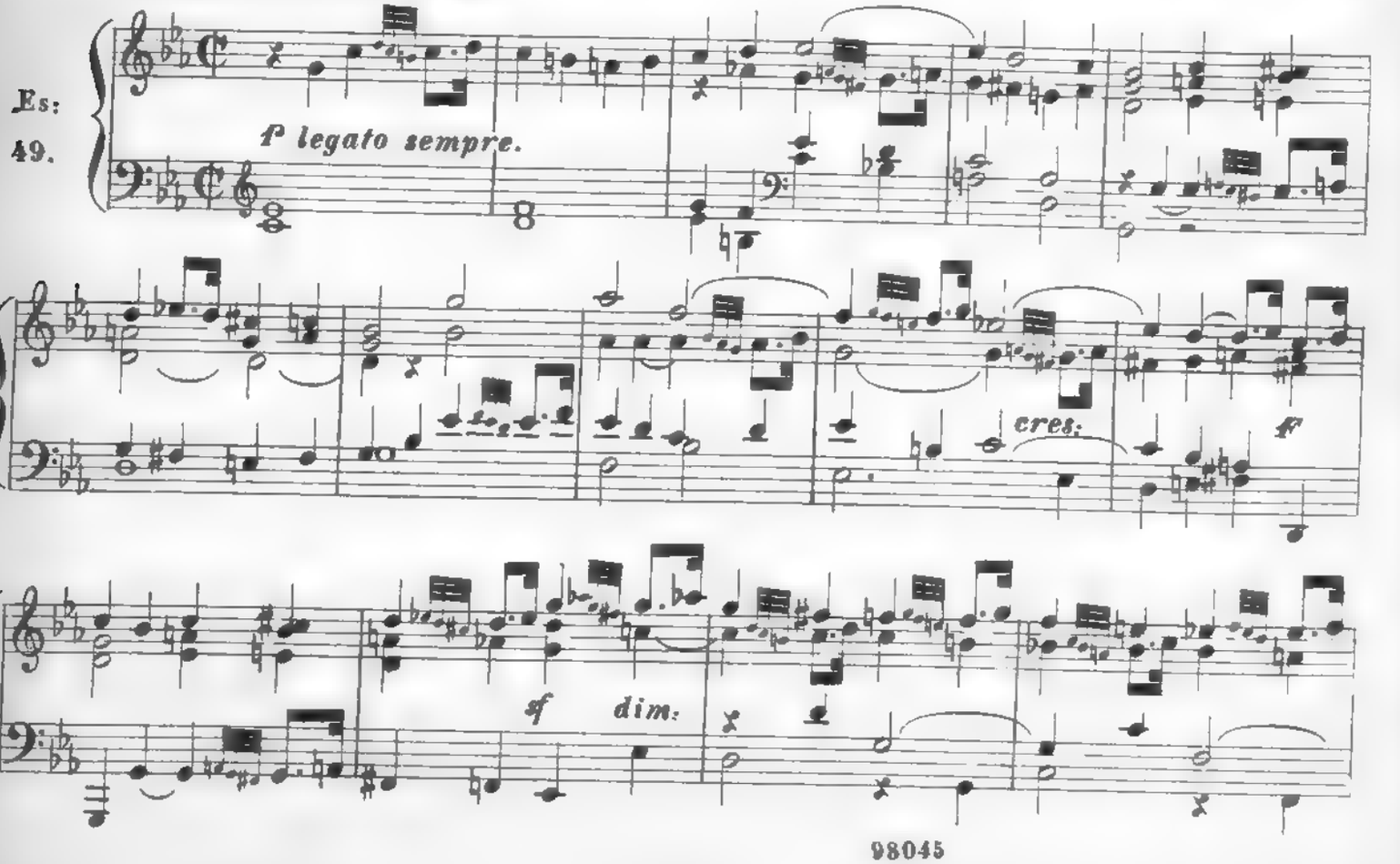
La seconda e la terza si applicano al Pianoforte come all'Organo: e quanto alla *Fuga*, il genere leggero e scherzoso è particolarmente proprio del Pianoforte, mentre non conviene all'Organo, e vi produce raramente un buon effetto.

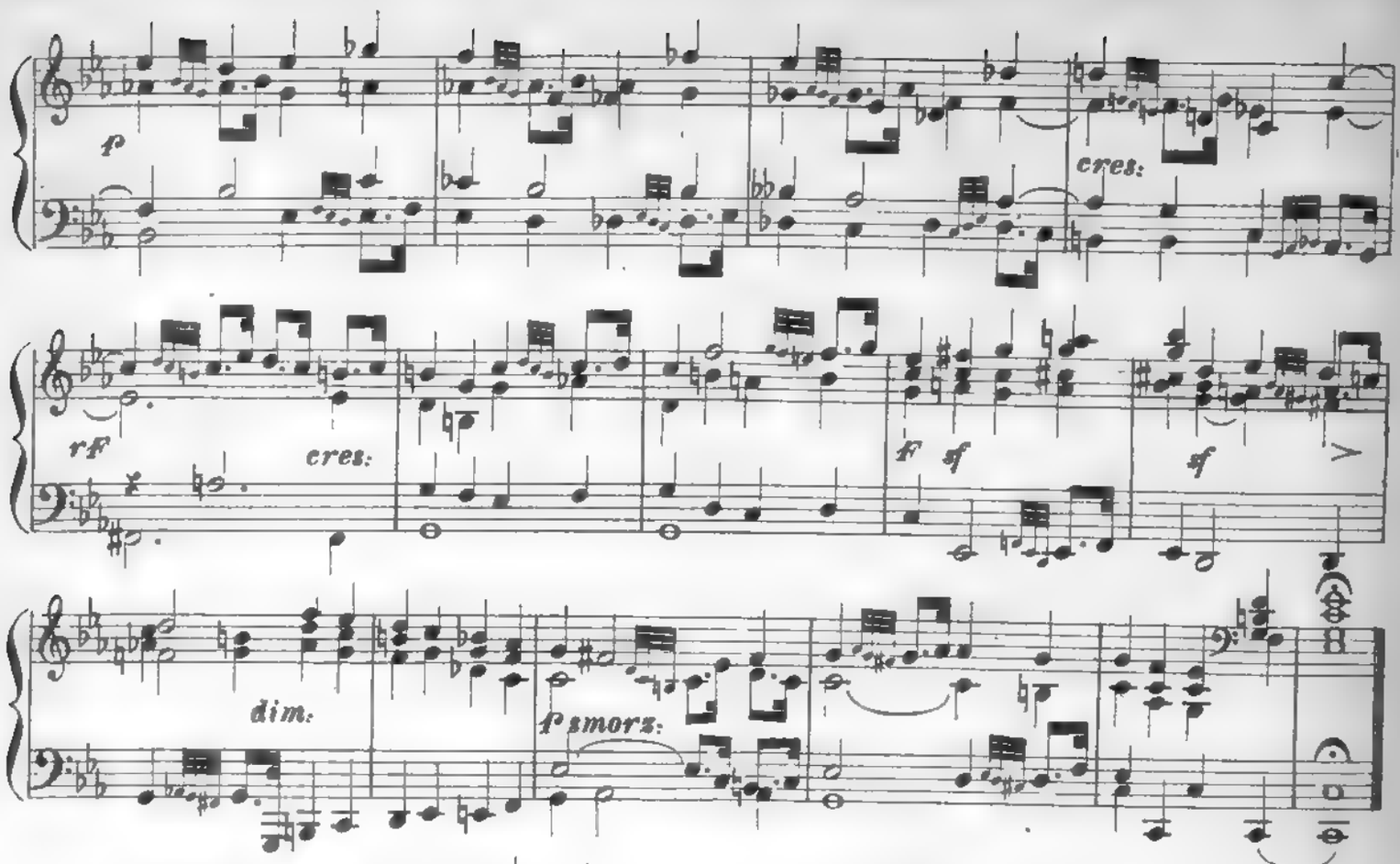
Ecco un breve esempio su questi ultimi generi:



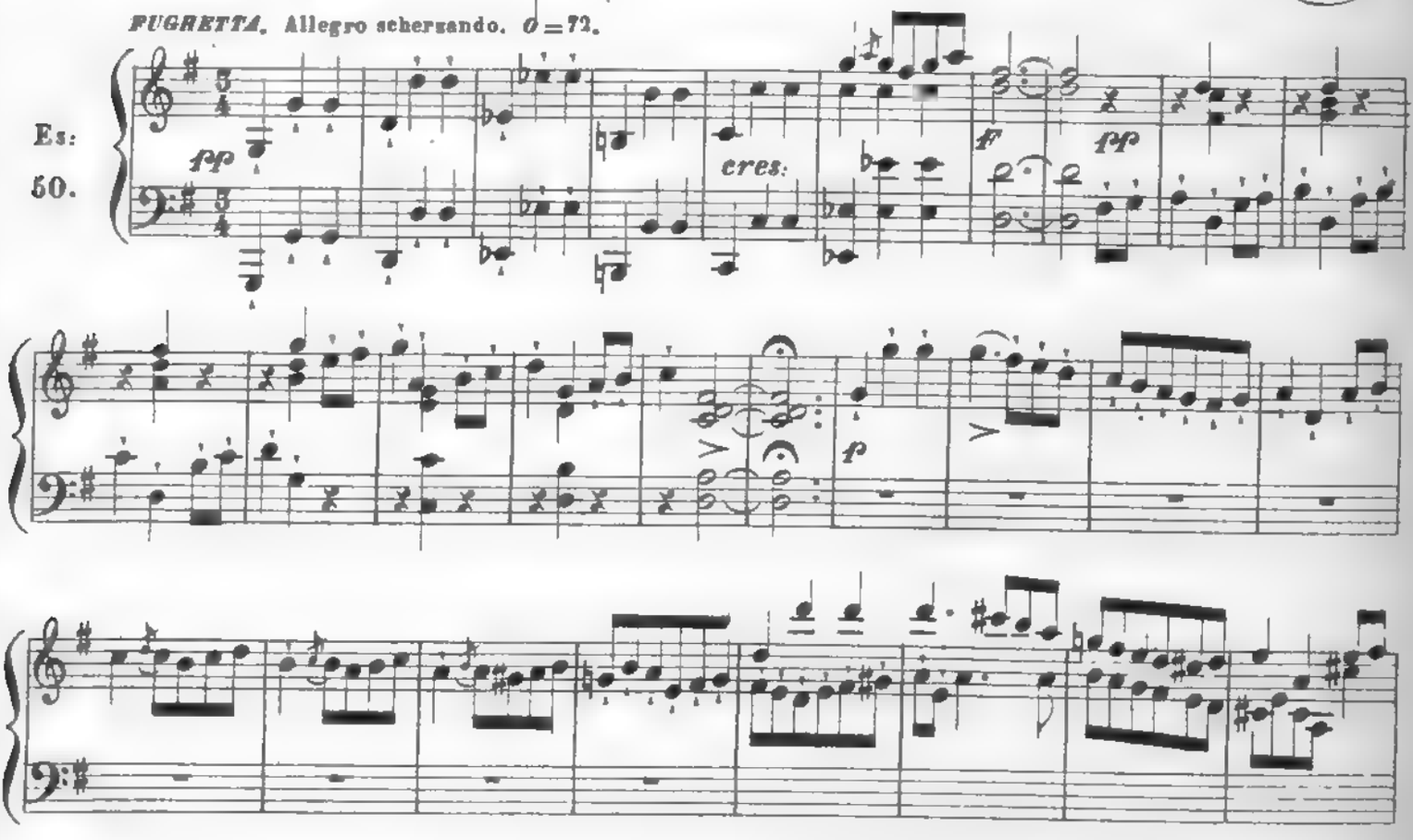


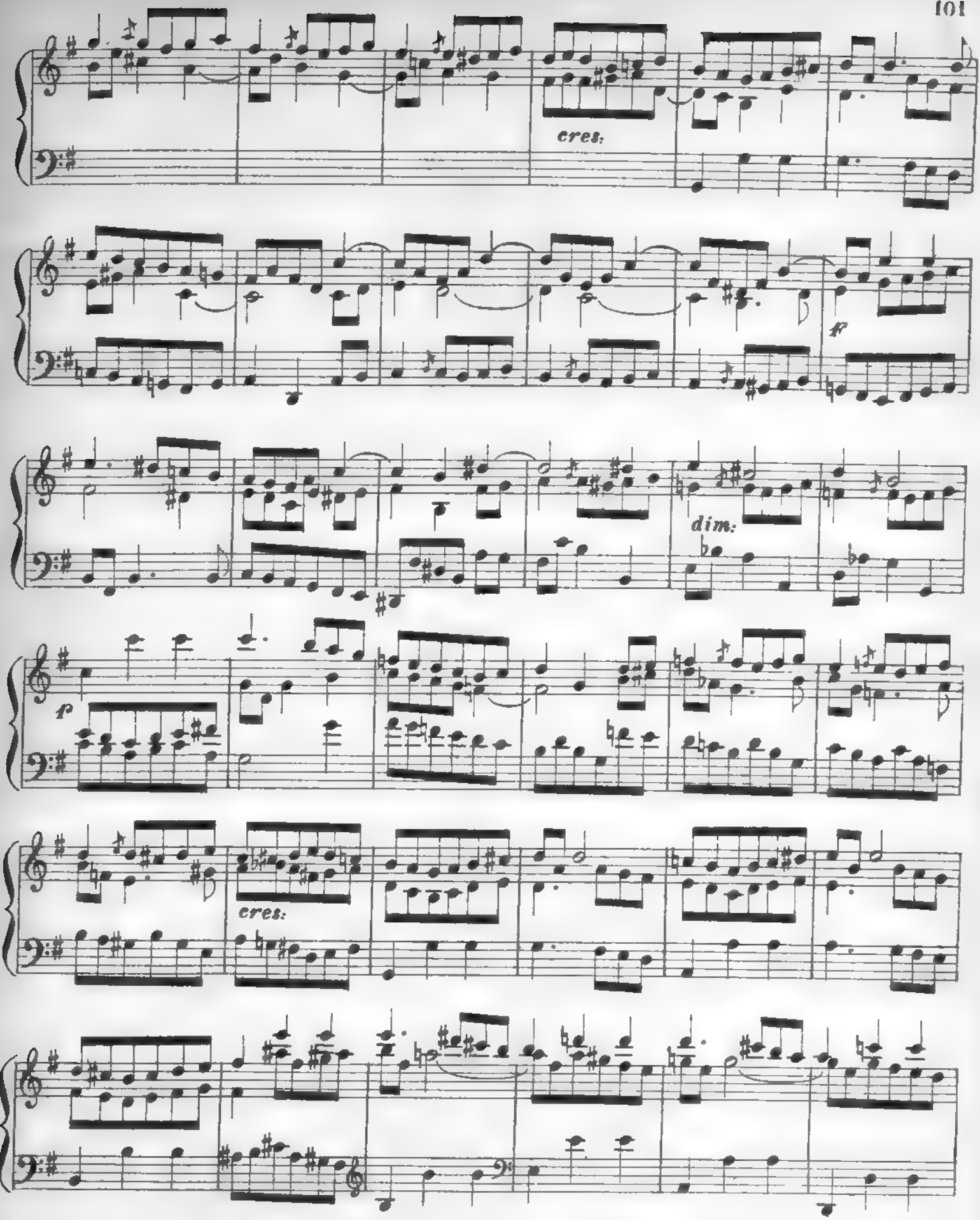
Andante con moto. ♩=100.

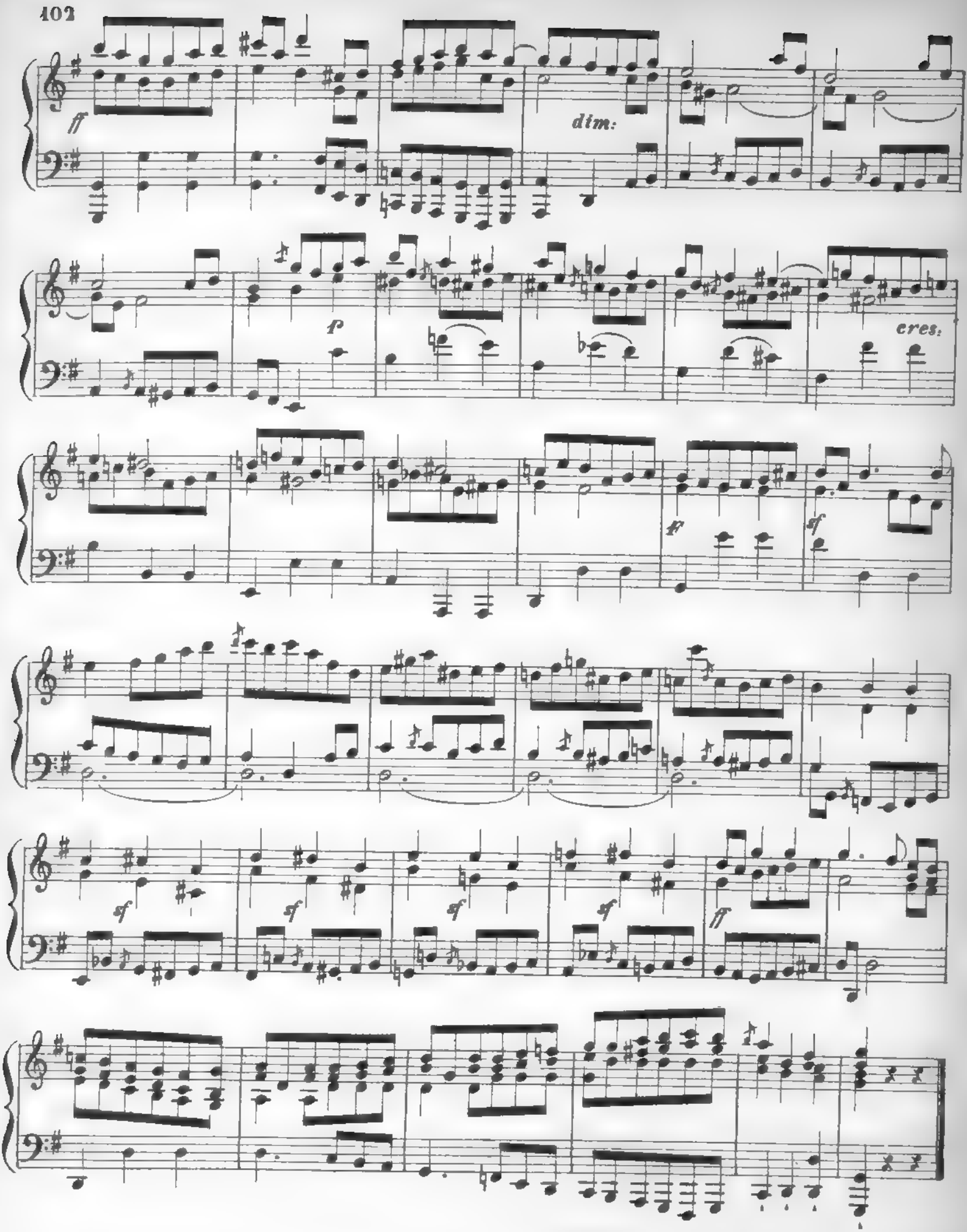




FUGHETTA. Allegro scherzando. ♩ = 72.




cres.
ff
dim.
p
cres.


ff
dim:
p
cres:
ff
sf
sf
sf
sf
sf
sf
ff

CAPITOLO NONO.

DEL CAPRICCIO.

Sesta specie.

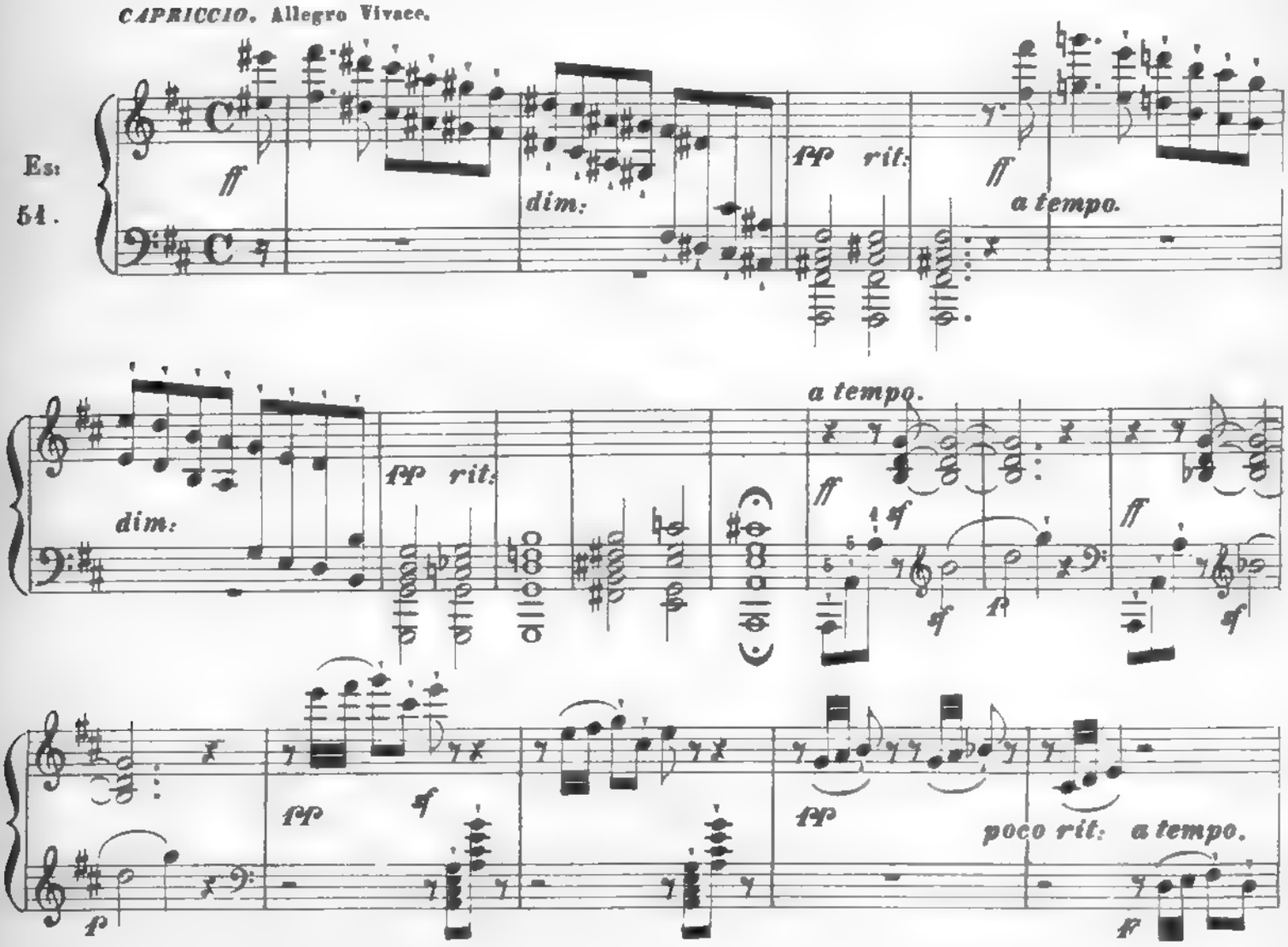
Il Capriccio è, nel vero senso della parola, il genere d' improvvisazione più indispensabile, cioè una concatenazione di diverse idee, senza alcuno sviluppamento particolare, un passaggio rapido da un motivo ad un altro, senza alcuna connessione di quella in fuori che il caso fornisce all' immaginazione dell'artista. Gli è qui che l' ispirazione più ardita può e deve dominare da sovrana.

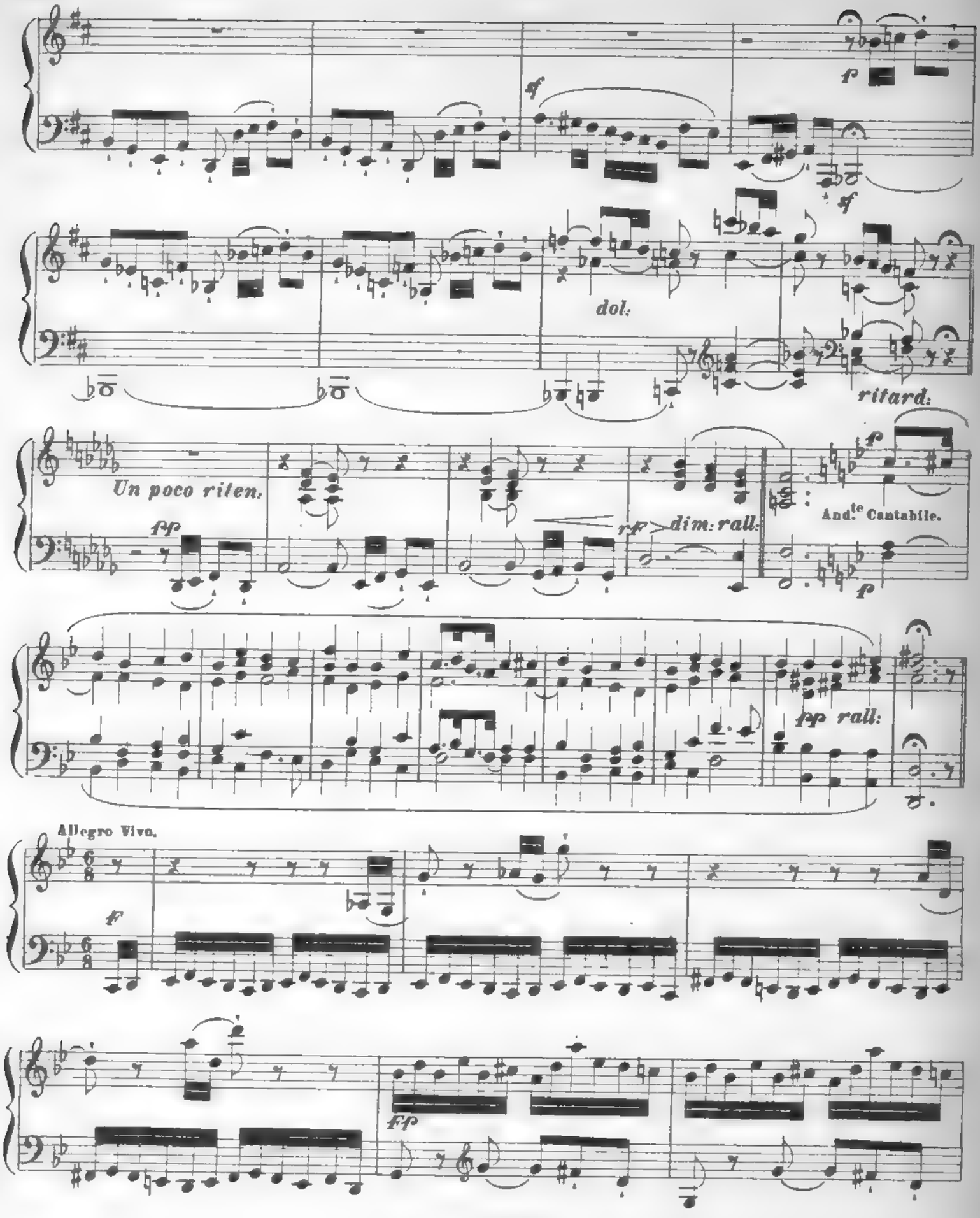
Siccome in questo genere l'originalità, la finezza musicale, le idee più piccanti ed anche bizzarre si manifestano senza sforzo, un improvvisatore dotato di talento può spiegarvi molto interesse e prestigio.

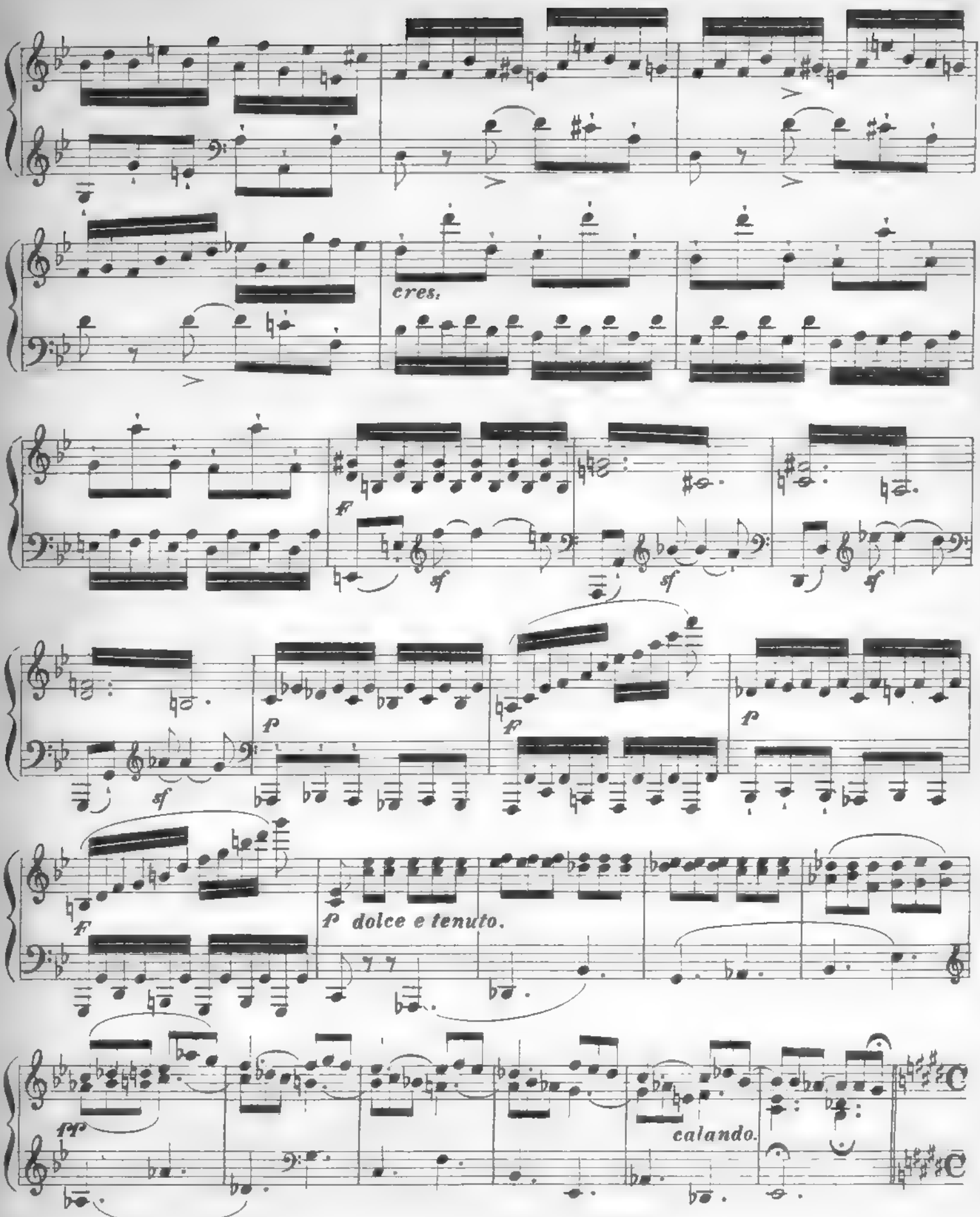
I buoni modelli di questo genere non sono molto numerosi, chè la maggior parte delle composizioni che vengono alla luce sotto il titolo di Capriccio appartengono piuttosto alle specie precedenti. Al contrario la *Fantasia* in *Si minore* di Beethoven, op. 77, dev' essere considerata come un *Capriccio*, e merita d'essere qui proposta come modello.

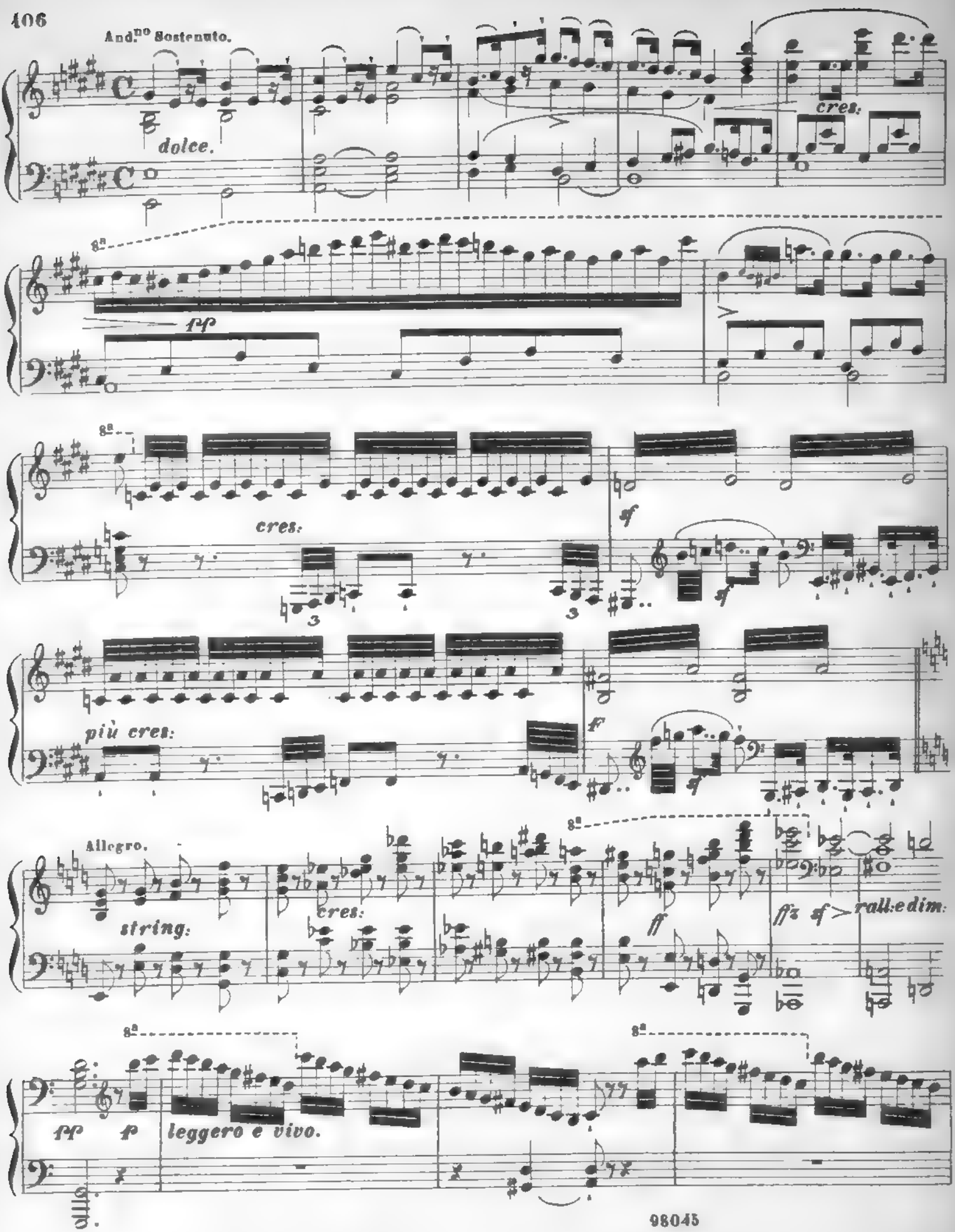
ESEMPIO :

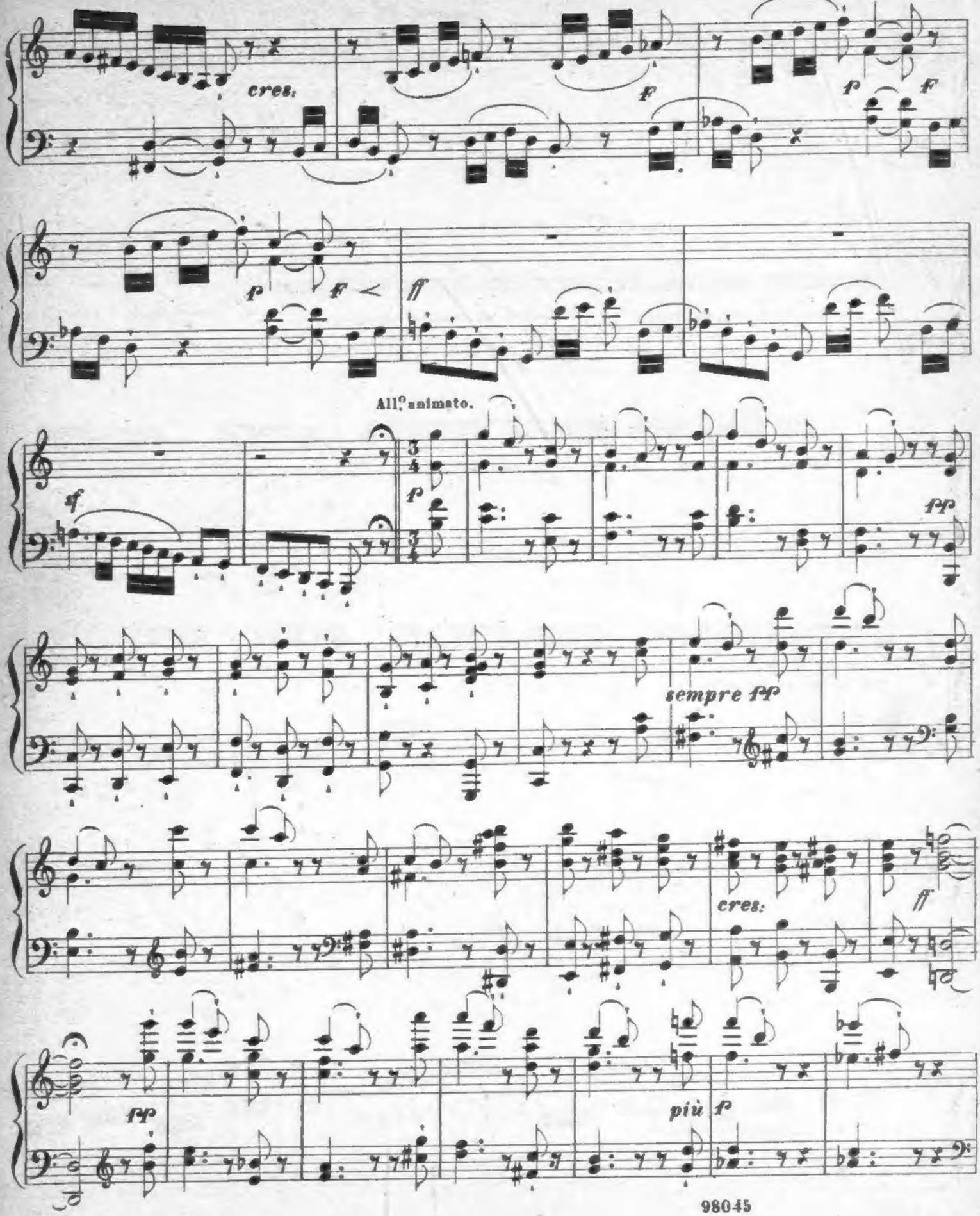
Es. 54.

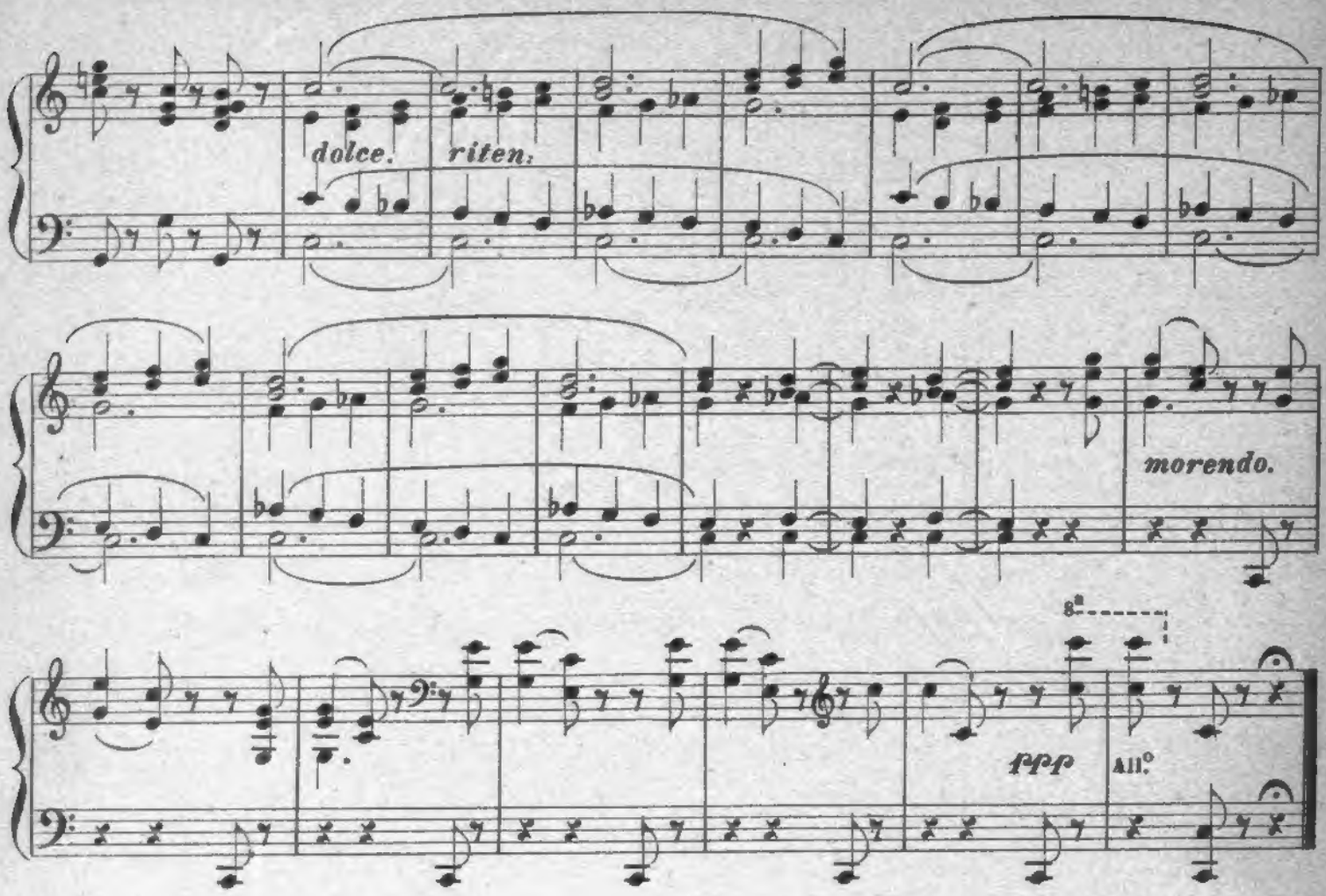



f
sf
sf
dol.
ritard.
Un poco riten.
fp
rf
dim: rall.
f
And.te Cantabile.
f
fp rall.
Allegro Vivo.
ff
ff


cres.
f
sf
p
dolce e tenuto.
pp
calando.


And.no Sostenuto.
dolce.
cres.
8a
pp
8a
cres.
3
3
sf
sf
più cres:
ff
Allegro.
string:
cres:
8a
ff
ffz sf
rall:e dim:
8a
8a
pp
p
leggero e vivo.


cres:
All.° animato.
sempre ff
più f



Quest' ultimo movimento dev' essere un po' più lungamente sviluppato, tanto più che una conclusione interamente irregolare non vi sarebbe confacevole.

CONCLUSIONE.

Ogni libro d' istruzione, al pari della grammatica, non può che servire di mezzo per conseguire lo scopo. Allo studio del libro fatto con cura ed intelligenza bisogna aggiungere l'esercizio e la pratica (che per la varietà del nostro soggetto devono estendersi all' infinito). Tale è la legge di un' educazione completa, che sola può aspirare al titolo d'arte. Che del resto parecchie delle lezioni qui contenute possano essere applicate utilmente dai compositori novelli, gli è ciò che risulta dalla natura della cosa; in quanto che l' improvvisazione e la composizione si toccano davvicino.

Offro dunque quest' operetta (a cui sarebbe ben appropriato il titolo di saggio, tanto più che, a mia cognizione, non fu ancora pubblicato alcun libro su questa parte dell' arte). L' offro, dico, ai giovani talenti, e desidero vivamente d'aver contribuito in qualche modo a ben dirigere il loro zelo ed ardore.

98045

773,785

Edizioni Economiche Ricordi

(FORMATO IN-4.°) — PREZZI NETTI (CATEGORIA B) — (FORMATO IN-4.°)

✱ BIBLIOTECA DEL PIANISTA ✱

N.	A DUE MANI.	Pr.	C.
49702	BACH (G. S.) **Suites francesi**	1	50
49703	— **Suites inglesi**	2	50
49704	— **Invenzioni** a due e tre parti	1	25
49705	— **Piccoli Preludi e Fughe**	1	25
49706	— **Preludi favoriti**	1	25
49697	BEETHOVEN (L. VAN). **Composizioni facili.** Edizione riveduta, corretta e diteggiata dal maestro GIUSEPPE BUONAMICI	1	25
49307	BERTINI (E.) **25 Studi elementari,** Introduzione agli Studi, Op. 100. (1.° grado), composti espressamente per le piccole mani. Op. 137	1	—
49308	— **25 Studi facili e progressivi** (1.° grado), composti espressamente per i giovani allievi, le cui mani non possono ancora arrivare all'ottava. Op. 100	1	—
49309	— **25 Studi diteggiati** (2.° grado). Introduzione a quelli di G. B. Cramer. Op. 29.	1	—
49310	— **25 Studi diteggiati** (3.° grado). Introduzione a quelli di G. B. Cramer. Op. 32	1	—
51111	— **25 Studi** (4.° grado), destinati per passare dagli Studi facili Op. 32 agli Studi difficili Op. 66. — Op. 134	1	25
63319	— **Scale e Cadenze in tutti i toni maggiori e minori,** con Esercizi preliminari per le cinque dita in preparazione al *Gradus Studi*. Edizione riveduta e diteggiata da G. BUONAMICI	—	75
94638	CASORATI (G.) **Scale maggiori e minori per decima e per sesta e Scale cromatiche**	2	50
49698	CLEMENTI (M.) Op. 36, 37 e 38. **12 Suonatine.** Edizione riveduta, corretta e diteggiata dal maestro GIUSEPPE BUONAMICI	1	50
	— **12 Sonate,** riveduta e diteggiate da CARLO ANDREOLI.		
54255	— Volume 1.°	2	—
54256	— » 2.°	3	—
	CZERNY (C.) Opere rivedute, corrette e diteggiate dal maestro GIUSEPPE BUONAMICI:		
50538	— Op. 139. **100 Esercizi progressivi**	1	20
53951	— » 151. **Grande Esercizio di Trillo** in forma di Rondò brillante	1	—
52742	— » 261. **125 Esercizi** in brevi e progressive Suonatine	1	10
50541	— » 299. **La Scuola della Velocità.** 40 Esercizi calcolati a sviluppare l'agilità delle dita	1	50
53983	— » 335. **La Scuola del legato e dello staccato** in 50 Esercizi (seguito alla *Scuola della velocità*, Op. 299)	1	50
52118	— » 337. **Esercizio giornaliero** per acquistare e conservare il più alto grado di perfezione, consistente in 40 Studi colle prescritte ripetizioni	1	—
52742	— » 365. **La Scuola del Concertista.** Studi di bravura e di esecuzione	2	20
	— » 399. **La Scuola della mano sinistra.** 10 Grandi Esercizi:		
53190	— » — Fasc. 1.°	1	—
53191	— » — » 2.°	1	—
53192	— » — Completo	1	50
53862	— » 453. **110 Esercizi facili e progressivi** (supplemento a tutti i Metodi di Pianoforte)	1	50
50539	— » 599. **Il primo Maestro di Pianoforte.** 100 Studi giornalieri ad uso dei giovani allievi	1	10
50540	— » 636. **24 Studi della piccola Velocità,** destinati a sviluppare l'agilità delle dita	1	—
	— » 740. **L'Arte di rendere agili le dita.** 50 Studi brillanti (seguito alla *Scuola della Velocità*. Op. 299). Approvati dal R. Conservatorio di Milano:		
49300	— » — Fascicolo 1.°	1	20
49301	— » — » 2.°	1	20
49302	— » — » 3.°	1	20
49303	— » — Completo	3	50
	— » 748. **Il Progresso (Le parfait Pianiste).** 25 Studi facili e progressivi per le piccole mani.		
53828	— » — Fascicolo 1.°	1	—
53829	— » — » 2.°	1	—
53830	— » — Completo	1	75
	— » 749. **Il Progresso (Le parfait Pianiste).** 25 Studi. Introduzione e quelli di G. B. Cramer:		
53208	— » — Fascicolo 1.°	1	—
53209	— » — » 2.°	1	—
53210	— » — Completo	1	75
	— » 753. **Il Progresso (Le parfait Pianiste).** 30 Studi progressivi. Introduzione a quelli di G. B. Cramer:		
53211	— » — Fascicolo 1.°	1	—
53212	— » — » 2.°	1	25
53213	— » — Completo	2	—
53863	— » 777. **(Le cinque dita).** 24 Melodie facilissime su cinque note.	—	75
	— » 818. **Il Progresso (Le parfait Pianiste).** 50 Studi di velocità per acquistare prontezza nell'esecuzione.		
53831	— » — Fascicolo 1.°	1	—
53832	— » — » 2.°	1	—
53833	— » — » 3.°	1	—
53834	— » — Completo	2	50
52743	— » 821. **160 Esercizi** di otto battute	1	20

N.	A DUE MANI.	Pr.	C.
	CZERNY (C.) Opere rivedute, corrette e diteggiate dal maestro GIUSEPPE BUONAMICI:		
	— Op. 834. **La nuova Scuola della Velocità.** 30 nuovi Studi espressamente composti per acquistare una perfetta agilità nelle dita. (Seguito all'Op. 299 *La Scuola della Velocità*):		
53305	— » — Fascicolo 1.°	—	60
53306	— » — » 2.°	—	60
53307	— » — » 3.°	—	60
53308	— » — » 4.°	—	60
53309	— » — Completo	2	—
50488	— » 849. **30 Nuovi Studi di meccanismo,** composti per i giovani allievi, per servire d'introduzione agli *Studi della Velocità*, Op. 299	1	—
52923	— **Scelta di 20 Studi,** con nuove diteggiature e note didattiche di STANISLAO FICCARELLI, con prefazione	1	—
53864	— **L'Esercizio del mattino**	—	50
	DIEHLER (T.) Op. 42. **50 Studi.** Edizione riveduta, corretta e diteggiata dal maestro GIUSEPPE BUONAMICI:		
49711	— Volume 1.° Studi N. 1 a 25	1	50
49712	— » 2.° Studi N. 26 a 50	1	50
52942	DURANTE (F.) **6 Divertimenti,** riveduti, accentuati e diteggiati da G. BARBIERI	—	90
49699	DUSSEK (G. L.). Op. 20. **Sei Sonatine.** Edizione riveduta, corretta e diteggiata dal maestro GIUSEPPE BUONAMICI	1	25
	HÆNDEL (G. F.) Opere rivedute, corrette e diteggiate dal maestro GIUSEPPE BUONAMICI:		
51291	— **Suites.**		
51292	— I-VIII.	1	50
51293	— IX-XVI	1	50
51294	— **8 Lezioni — Ciaconna. 7 Pezzi — 6 grandi Fughe**	1	50
	HAYDN (G.) **10 Celebri Sonate.** Edizione riveduta, corretta e diteggiata dal maestro GIUSEPPE BUONAMICI	1	60
	HELLER (S.) Op. 45. **25 Studi** per servire all'Arte di fraseggiare, e preparatori agli Studi ed alle Opere della Scuola moderna. Riveduti, corretti e diteggiati da GUGLIELMO ANDREOLI:		
53822	— Libro 1.°	1	50
53823	— » 2.°	1	50
53824	— Completo	2	50
	— Op. 46. **25 Studi** progressivi, preparatori agli Studi ed alle Opere della Scuola moderna. (Introduzione all'Op. 45). Riveduti, corretti e diteggiati da GUGLIELMO ANDREOLI.		
53825	— Libro 1.°	1	50
53826	— » 2.°	1	50
53827	— Completo	2	50
	— Op. 47. **25 Studi per il ritmo e l'espressione.** (Introduzione ai 25 Studi progressivi. Op. 46.) Riveduti, corretti e diteggiati da GUGLIELMO ANDREOLI:		
53146	— Libro 1.°	1	50
53147	— » 2.°	1	50
53148	— Completo	2	50
94376	HERZ (E.) **24 Studi** facilissimi pei principianti. 1.° Grado. Edizione riveduta, corretta e diteggiata dal maestro GIUSEPPE BUONAMICI	2	—
94377	— **24 Studi** facili per le piccole mani. (2.° Grado). Edizione riveduta, corretta e diteggiata dal maestro GIUSEPPE BUONAMICI	2	50
49700	KUHLAU (F.) Op. 20, 55, 59. **12 Sonatine.** Edizione riveduta, corretta e diteggiata dal maestro GIUSEPPE BUONAMICI	1	50
49701	— Op. 60, 88. **7 Sonatine.** Edizione riveduta, corretta e diteggiata dal maestro GIUSEPPE BUONAMICI	1	25
94847	LANZA (LUIGI). Sei Fughette a due parti	1	50
	MENDELSSOHN (F.) **Raccolta completa delle Romanze senza parole.** Edizione riveduta e diteggiata da GUGLIELMO ANDREOLI:		
52759	— Fascicolo 1.° Op. 19. Romanze N. 1-6	—	40
52760	— » 2.° » 30. — » 7-12	—	40
52761	— » 3.° » 38. — » 13-18	—	40
52762	— » 4.° » 53. — » 19-24	—	40
52763	— » 5.° » 62. — » 25-30	—	40
52764	— » 6.° » 67. — » 31-36	—	40
52765	— » 7.° » 85. — » 37-42	—	40
52766	— » 8.° » 102. — » 43-48	—	40
52767	— Raccolta completa	3	50
	SCHUMANN (R.) Opere rivedute, corrette e diteggiate dal maestro GIUSEPPE BUONAMICI:		
51251	— Op. 2. **Papillons**	—	75
51252	— » 6. **I Davidsbündler.** 18 Pezzi caratteristici	1	25
51283	— » 9. **Carnaval.** Scènes mignonnes sur quatre notes	1	25
51000	— » 12. **Pezzi fantastici**	1	25
51002	— » 13. **Studi in forma di Variazioni** (12 Studi Sinfonici)	1	25
51003	— » 15. **Scene fanciullesche**	—	75
51253	— » 21. **Novellette**	1	25
51284	— » 23. **4 Notturni**	—	75
51285	— » 26. **Carnevale di Vienna**	1	25
51286	— » 28. **3 Romanze**	—	75
50999	— » 68. **Album per la Gioventù.** 43 Pezzi	1	50
51287	— » 82. **Nel bosco.** 9 Pezzi	1	—
51001	— » 99. **Fogli variati.** 14 Pezzi	1	25
51288	— » 118. **3 Sonate per la Gioventù**	1	25
51004	— » 124. **Fogli d'Album.** 20 Pezzi	1	25
51289	— » 133. **Canti del mattino.** 5 Pezzi	—	75
52826	STEIBELT (D.) Op. 49. **Sei Sonatine.** Edizione riveduta, corretta e diteggiata da F. SIMONETTI, con prefazione	—	75